

# CÄSAR VON ARX

## Leben und Werk

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von  
**Ernst Prodolliet**  
von Yens (Waadt)

angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Robert Faesi

Buchdruckerei Keller Aarau - 1953



# Cäsar von Arx

Leben und Werk



# CÄSAR VON ARX

## Leben und Werk

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von  
**Ernst Prodoliet**  
von Yens (Waadt)

angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Robert Faesi

Buchdruckerei Keller Aarau - 1953



*Meiner Mutter  
und  
dem Andenken meines Vaters*



# Inhaltsverzeichnis

|                  |                                                                                                                                                                                                                                                                         |     |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Kapitel       | Das Leben des Dichters . . . . .                                                                                                                                                                                                                                        | 9   |
| 2. Kapitel       | Erneuerung alter Spiele . . . . .<br>Das Drama vom verlorenen Sohn (32) — Das Spiel vom<br>reichen Mann und armen Lazarus (34) — Die Comedia<br>von den beiden Eheleuten (35) — Elsli Tragdenknaben<br>(37) — Von fünferlei Betrachtis (38)                             | 31  |
| 3. Kapitel       | Festspiele . . . . .<br>Laupen (42) — Solothurner Spiel (43) — Die Schweizer<br>(45) — Das Berner Oberland-Spiel (47) — Die Brücke<br>(48) — Schweizer Festspiel (49) — «1882—1932» (51)<br>— Das Bundesfeierspiel 1941 (52) — Die Dornacher<br>Schlachtfeier 1949 (54) | 41  |
| 4. Kapitel       | Burlesken . . . . .<br>Die Burleske vom Tod — Moritat (56) — Der kleine<br>Sündenfall (60) — Vogel friß oder stirb (66)                                                                                                                                                 | 56  |
| 5. Kapitel       | Gegenwartsstücke . . . . .<br>Opernball 13 [Spionage] (70) — Dreikampf (74) —<br>Romanze in Plüsch (78)                                                                                                                                                                 | 70  |
| 6. Kapitel       | Geschichtliche Dramen . . . . .<br>Die Rot Schwizerin (83) — Die Geschichte vom General<br>Johann August Suter (85) — Der Verrat von Novara (89)<br>— Der heilige Held (94) — Land ohne Himmel (101) —<br>Brüder in Christo (107)                                       | 83  |
| 7. Kapitel       | Cäsar von Arx als Schweizer Dramatiker . . . . .                                                                                                                                                                                                                        | 115 |
| Anmerkungen      | . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                               | 125 |
| Anhang           | Bibliographie . . . . .<br>Die Werke Cäsar von Arx' (127) — Literaturverzeichnis<br>(130)                                                                                                                                                                               | 127 |
| Nachwort         | . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                               | 134 |
| Curriculum vitae | . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                               | 136 |



Digitized by the Internet Archive  
in 2026

## 1. Kapitel

# Das Leben des Dichters

Die Kunst verlangt eine restlose Hingabe  
und duldet keine Kompromisse.

(Cäsar von Arx)

### I

In Basel, an der Rheingasse 49, wohnte in den Neunzigerjahren der von Stüßlingen (im Kanton Solothurn) gebürtige Schriftsetzer Alphons von Arx mit seiner Ehefrau Emma geb. von Däniken. Die häuslichen Verhältnisse waren dürftig. Mit einem äußerst bescheidenen Wochenlohn mußten die vielen Ausgaben bestritten werden. Zudem bereitete Vater Alphons die ständige Sorge um die Zukunft großen Kummer. Fortwährend litt er an Magen und Darm und war unzufrieden mit sich, seinem Beruf und der Umwelt. Sein ehemals größter Wunsch, studieren zu können, war nicht in Erfüllung gegangen. Er hatte die Kantonsschule in Solothurn vorzeitig verlassen und einen Beruf ergreifen müssen, von dem er sagte: Ich habe ihn am letzten Tage vor meiner Pension noch genau so gehaßt, wie am ersten Tage meiner Lehrzeit.

Etwas hat er sich aber nie entgehen lassen: die Bücher und das Theater. Nach und nach hatte er sich alle Klassiker angeschafft, und jahrzehntelang hielt er sich ein Theaterabonnement des Basler Stadttheaters. Dieser Bildungshunger war die Ursache vieler Spannungen mit seiner Ehegattin Emma, einer einfachen und tiefreligiösen Frau. Klaglos erduldete sie die Ausbrüche ihres fortwährend mißgelaunten Mannes.

Einen tiefen Schmerz bereitete den Eltern der Verlust ihres ersten Kindes Alphons, das im zarten Alter von 6 Monaten den Erstickungstod starb. Noch einen weiteren Verlust hatten die schwergeprüften Eltern zu beklagen: im Alter von 11 Jahren starb ihr zweites Kind Olga an Tuberkulose. Zudem war Mutter Emma selber kränklich und hatte ein halbes Jahr in einem Lungsanatorium in Davos verbracht. Sie hat spä-

ter diese wohlbehütete Zeit ihrer Krankheit als die schönste ihres Lebens bezeichnet.

Nachdem Frau Emma von Arx zwei Mädchen, Emma und Fanny, das Leben geschenkt hatte, gebar sie am 23. Mai 1895 das langersehnte Knäblein. «Cäsar wurde es getauft, ein schier gewalttätiger Name für das eher schwächliche als bloß zarte Büblein, an dem vor allem der übergroße Kopf auffiel. Er wurde ein in sich gekehrtes Kind, sehr empfindsam und von glühender Phantasie» (August Kamber).

Das an Traditionen reiche Basel wurde somit zur ersten Heimat Cäsar von Arx'. Hier besuchte er die Primarschule. Schon frühzeitig erfaßte ihn eine unbändige Liebe zum Theater, die ihm, wie er später selber bekannte, von seinem Vater vererbt worden war.

Über seine früheste Jugend- und Schulzeit berichtet Cäsar von Arx selber in einem Aufsatz «Meine Lektüre», den er als Schüler der Klasse IIIc der Realschule Basel geschrieben hat. In diesem Aufsatz steht unter anderem zu lesen:

«Schon vor meinem ersten Schulgange wurde ich kleiner, kaum käsehoher Knirps von meiner älteren Schwester in das heilige Mysterium des ABC eingeweiht. Ich erinnere mich noch gut meines Stolzes, da ich zum ersten Mal über der Gangtüre unserer Wohnung ‚Alphons von Arx-von Däniken, Schriftsetzer‘ lesen konnte. Und nun packte ich jeden Zeitungs fetzen, der mir zur Hand kam, und entzifferte Worte, Sätze, ja sogar ganze Artikel, ohne sie natürlich zu verstehen. — Mittlerweile wurde ich als ordentliches Mitglied der Primarschule Basel eingeschrieben. Natürlich bildete ich mir nicht wenig ein auf meine Kenntnisse des ABC, während die andern erst ganz langsam auf der ersten Stufe der edlen Wissenschaft herumrutschten. Die Folge war, daß ich bald hie und da aus einem bunten Märchenbuch, das der Herr Lehrer in der Pultschublade aufbewahrte, vorlesen durfte.»

Von seiner ersten Begegnung mit der dramatischen Literatur weiß der junge Cäsar von Arx im gleichen Aufsatz zu erzählen:

«Auf einem Sonntagnachmittagsspaziergang nach Arlesheim erzählte mir mein Vater die Sage vom Schützen Tell und der Gründung der Eidgenossenschaft. Nie werde ich jenen Nachmittag vergessen, nie jene Nacht, in der ich keinen Schlaf finden konnte, weil die Helden der Waldstätte in meinem Herzen ihre Hütte aufschlugen. Und dann schenkte mir mein Vater Friedrich Schillers ‚Wilhelm Tell‘. Viermal las ich das Stück in kurzer Zeit. Einzelne Stellen, ja ganze Auftritte lernte ich auswendig, um sie mit meinen Freunden aufzuführen, sei es nun in einem alten Schopf oder am Rheinweg, ungeachtet der Passanten.

Hatte am Anfang die Geschichte des Geschehens mein Herz entflammt, so begeisterte mich jetzt bald das Drama als solches. Nun wechselte in kurzer Zeit die Lektüre der Schillerschen mit den Werken Goethes. Heinrich von Kleist führte mich zum englischen Titanen Shakespeare, dieser wiederum wies mir den Weg zu Friedrich Hebbel und Christian Dietrich Grabbe. Bald kannte ich die Meisterwerke der großen Deutschen. Ich hatte keinen sehnlicheren Wunsch, als einen Don Carlos, einen Götz von Berlichingen oder ein Käthchen von Heilbronn aufgeführt zu sehen.»

Dann wurde der kleine Cäsar Besitzer eines Puppentheaters. Mit welchem Stolz ihn seine neue Betätigung als «Theaterdirektor» erfüllte, können wir auch in seinem Aufsatz lesen:

«Jetzt übte ich alle möglichen Szenenkombinationen ein, vom finstern Turmgewölbe zum blumenprangenden Lustgarten, vom Krönungssaal zur Bauernstube, und mit klopfendem Herzen bettelte ich in einer Kostümfabrik einen farbig illustrierten Katalog, aus dem ich die etwa fünfzehn Zentimeter hohen Figuren ausschnitt, die ich auf Pappe klebte und mit dünnen Schnüren versah. Mit diesem Schauspielpersonal führte ich nun alle möglichen Szenen aus Wilhelm Tell auf.

In dieser Zeit entstand mein erster dramatischer Versuch: ‚Die treue Tochter‘. Den Stoff hatte ich einer Erzählung aus dem Lesebuch meiner älteren Schwester entnommen, in der eine Tochter all ihr Geschmeide verkauft, um ihren Vater aus dem Schuldurm zu befreien.»

Neben seinen Büchern und seinem Puppentheater liebte der kleine Theaterbesessene auch die Musik leidenschaftlich. Während langer Zeit spielte er die Geige, die er dann später endgültig zur Seite legte, weil er jeden Dilettantismus verabscheute. In einer ungedruckten autobiographischen Skizze (aus dem Jahre 1945) schreibt der Dichter über sein frühes Theaterabenteuer: «Er verstieg sich sogar zu Opernaufführungen, bei denen er alle Partien selber sang und mit der Geige begleitete.»

Cäsar von Arx absolvierte dann, ebenfalls in Basel, die Untere und Obere Realschule. Seinem Wunsch, ans Gymnasium zu gehen, war sein Vater nicht nachgekommen, mit der Begründung, das schicke sich nicht für arme Leute. — Die Begeisterung für die Bretter, die ihm, wie selten einem, die Welt bedeuteten, nahm immer mehr zu. Mit siebzehn Jahren (1912) vollendete er sein erstes, nach Umfang und Wirkung brauchbares Stück, das historische Bühnenstück «Laupen», das er, zwei Jahre später eine Schülergruppe um sich sammelnd, in Basel und Bern zur beachtlichen Aufführung brachte. Ein Mitschüler, Philipp Strübin, hatte die Musik dazu komponiert. «Diese erste Verwirklichung seiner Träume

zeigt schon den Mann und Dichter an, zu dem er später erwuchs, den Mann, der berufen war, das schweizerische Festspiel zu reinigen und zu erheben.»<sup>1)</sup>

Kurz vor der Matura warf ihn eine schmerzhafte und langwierige Darmkrankheit, an deren Folgen er zeitlebens tragen sollte, aufs Krankenlager. Nur langsam erholte er sich von ihr.

Nach der Matura immatrikulierte sich Cäsar von Arx, im Jahre 1914, an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel und belegte Geschichte und deutsche Literatur. Auch während der Studienzeit war es immer wieder das Theater, das ihn in seinen Bann zog. Er führte Regie bei Aufführungen der Basler Studentenschaft und leitete mit «viel Liebe und Hingebung» 1916 ein altes schlesisches Weihnachtsspiel.

Während der Studienzeit, im Jahre 1917, schrieb er, ein Unmaß von Arbeit vortäuschend, das fünftaktige Volksstück «Die Rot Schwizerin», ein eigenwilliges, überbordendes, historisierendes Stück. Wenn auch ausländische Vorbilder zu diesem Stück Anreger waren, so zeigte sich doch schon eine starke Eigenart, vor allem aber Wucht und Sicherheit der Bühnenwirkung. Allerdings konnte sich der junge Dramatiker nicht genug tun, häufte in einer krassen Handlung Zündstoff auf Zündstoff und erreichte nur äußerliche Theatralik. Er hat denn auch später das Stück zurückgezogen und die Aufführungserlaubnis nicht mehr erteilt.

Am 14. Dezember 1917 starb seine Mutter. «Mit ihr hatte ihn ein Verhältnis von besonderer Innigkeit verbunden, und bei ihrem Tode war er von solch fassungslosem Schmerz, daß der Vater für ihn fürchtete und zu seinen Töchtern sagte, hoffentlich treffe Cäsar in seinem Leben kein zweiter solcher Schlag. — Mutters Tod hinterließ tiefe Spuren. Der Haushalt wurde aufgelöst, der Vater zog zu der verheirateten Tochter Fanny, Emmy und Cäsar mieteten sich eine kleine Dreizimmerwohnung in Basel» (August Kamber).

Eine Zeitlang suchte Cäsar von Arx mit journalistischer Tätigkeit etwas Geld zu verdienen. Hier war es natürlich das Ressort Theater, das er betreute. Da findet man, wenn man in älteren Jahrgängen der Basler National-Zeitung blättert, zwölf begeisterte Artikel über einen Shakespeare-Zyklus, eine Besprechung der Aufführung von Büchners «Dantons Tod» durch das Deutsche Theater Berlin auf der Bühne des Stadttheaters Basel und ein würdevolles «Abschiedswort an Alexander Moissi» mit der trefenden Schlußbemerkung: «Er weitet sein Können nicht in die Breite, aber er steigert sich selbst immer in die Höhe. So macht er eigentlich nie Maske; er wechselt höchstens soweit als unbedingt nötig die Perücke. Aber sein Gesicht bleibt das reine Instrument, auf dem er wie keiner alle

Regungen des menschlichen Herzens zu spielen weiß — voll und klar wie seine herrliche Stimme. Fern allem Komödiantenhaftem, ist er der reinste Typus des gestaltenden Künstlers, denn hinter all seinen Gestalten leuchtet immer hell seine eigene große Menschlichkeit.»

Die Folgen der Kriegszeit und der häuslichen Mißverhältnisse zwangen den theaterbesessenen Studenten, sein Studium nach fünf Semestern aufzugeben und sich sein Brot selber zu verdienen.

Da ging Cäsar von Arx endgültig zum Theater, nicht aus Rat- oder Hilflosigkeit, sondern mit dem vollen Bewußtsein seiner Berufung. Und er bekannte später: «Jahre des Kampfes um die Existenz und des Ringens mit sich selbst, Dienst am Theater von der Pike auf förderten mehr als akademisches Studium und zwangen zum Durchhalten und Hochhalten der selbstgestellten Aufgabe, die zu eiserner Treue und bedingungsloser Hingabe verpflichtete. Devise: ‚Genug ist nicht genug‘.» Das Stadttheater Basel bot ihm eine Inspizientenstellung an und gab ihm so die Gelegenheit, sich mit der Bühne aufs engste vertraut zu machen.

Am Abend des 7. Mai 1918 hielt der junge Inspizient an einem Theater-Vereins-Abend im Basler Stadttheater einen Vortrag über das Schweizer Theater. Als Illustration dazu wurden zwei, vom Referenten selber für die Bühne bearbeitete und inszenierte Fastnachtsspiele älterer Meister aufgeführt. Das erste der beiden Stücke war Niklaus Manuels derbes «Elsli Tragdenknaben», das zweite die fröhliche «Komödie von den beiden Eheleuten» von Tobias Stimmer. Es war Cäsar von Arx dabei gelungen, die frische und derbe Urwüchsigkeit der alten Komödien teilweise zu erhalten. «Reicher Beifall lohnte Spielleiter und Schauspieler, und Herr von Arx wurde für seine anerkennenswerte Arbeit mit einer Blumenspende bedacht», schrieb die National-Zeitung. Beide Werke blieben ungedruckt.

Von diesem Achtungserfolg angespornt lud der junge Schriftsteller auf den 17. Dezember 1919 erneut zu einem literarischen Abend im Basler Stadttheater ein. Diesmal kamen zwei von ihm bearbeitete Legenden-spiele, «Das Drama vom verlorenen Sohn» nach Hans Salat und «Das Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus» nach einem anonymen Zürcher Dichter, zur Aufführung. Mit feinem Verständnis ließ er auch hier den spätmittelalterlichen Dichtungen ihren Zeitcharakter, scheute aber auch Streichungen und kleine Änderungen nicht, wo sie ihm der bessern Wirkung auf eine anders empfindende Zuschauerschaft wegen nötig erschienen. Im «Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus» hätte er in dieser Hinsicht weitergehen und die lange Vorlesung aus Thomas a Kempis weglassen oder reduzieren dürfen; sie hält die Hand-

lung zu sehr auf. — Als Dichtung stärker und wirkungsvoller ist das «Drama vom verlorenen Sohn». Wohlweislich hatte der Bearbeiter allerlei theologischen Ballast entfernt. Dagegen hat er mit gutem Grund die geistreiche und witzige Episode vom alten Teufel, der seinen Sohn vor den Versuchungen der bösen Menschenwelt warnt, stehen gelassen und ausgebaut. (Das Stück erschien 1934 als Heft 3 der Reihe schweizerischer Volksspiele, der «Lazarus» dagegen blieb ungedruckt.)

Eine weitere Bearbeitung, die in diese Zeit fällt, ist das Totentanzspiel «Von fünferlei Betrachtis» nach Johannes Kolros. Von Arx beweist mit dieser Nachdichtung bereits eine gewisse Eigentümlichkeit, die sich besonders in der Sprache kund tut. Aber auch im szenischen Gefüge griff er mit entscheidender Hand ein und formte die Zusammenhangslosigkeit der Vorlage zu einem Ganzen. «Von fünferlei Betrachtis» wurde durch die Freie Bühne Zürich uraufgeführt. (Das Stück erschien ebenfalls 1934 in der Reihe schweizerischer Volksspiele.)

Im Spätherbst des Jahres 1919 erreichte den jungen Dramatiker die aufmunternde Botschaft, daß die «Städtischen Bühnen» in Leipzig sein Volksstück «Die Rot Schwizerin» zur Uraufführung angenommen haben. Noch mußte er aber geraume Zeit auf die Verwirklichung dieses ersten ausländischen Erfolges warten.

In der Zwischenzeit war Cäsar von Arx weiterhin am Basler Stadttheater tätig. Er war inzwischen zum Regisseur aufgestiegen und errang im Jahre 1920 mit der Inszenierung von Herbert Eulenburgs «Belinde» einen schönen Erfolg. In den Basler Nachrichten steht darüber zu lesen: «Cäsar von Arx ließ alles Äußere möglichst diskret und neutral zurücktreten und ermöglichte dadurch die Konzentration auf das Wesentliche; auch sorgte er dafür, daß die vorhandenen Längen kaum fühlbar wurden und so eine Aufführung von schöner Einheitlichkeit zustande kam.»

Ein armes und dürftiges Elternhaus, Sorge und schwere Stunden bestimmten die Jugend Cäsar von Arx'. Mit eisernem Willen hat er sich durchgebissen, mit dem selben Willen, mit dem er sich später seine großen Werke abringen sollte.

## II

Im Herbst des Jahres 1920 führten die Lehr- und Wanderjahre Cäsar von Arx an die «Städtischen Bühnen» in Leipzig, wo er denn auch die Uraufführung seiner «Roten Schwizerin» erleben durfte, nachdem ein Leipziger Verlag das Buch herausgebracht hatte.

In Leipzig wirkte Cäsar von Arx vom November 1920 bis in den Frühling 1923 als Dramaturg und Regisseur. Es waren harte, aber fruchtbare Jahre für ihn. Hier mußte sich sein heiliger Glaube an das eigene Ich, von dem einst der Realschüler geschrieben hatte, bewähren. Daß er sein Los nicht auf die leichte Schulter genommen hat, kann man in einem Brief an seinen Vater lesen (aus dem Jahre 1920): «... Ich weiß auch, daß es für Dich kein Trost sein kann die Aussicht zu haben, vielleicht einmal Vater eines berühmten Dichters zu sein, wenn Du in Deinem Alter noch täglich Dein Brot selber verdienen mußt. Und nur der Gedanke, daß Du vielleicht in mir Deine eigenen, geheimsten Jugendträume verwirklichen siehst, dieser Gedanke allein hilft mir über diese peinlichen Selbstvorwürfe hinweg. Denn in einem bürgerlichen Beruf hätte ich mich doch nie glücklich gefühlt, und was nützt einem alles Geld, wenn man immer das Gefühl hat: du bist nicht am rechten Platz. Ich weiß, daß ich deshalb auf vieles verzichten muß, daß ich lange nicht daran denken kann, ein eigenes Heim zu haben, vielleicht überhaupt nie. Die Kunst verlangt eine restlose Hingabe und duldet keine Kompromisse. Wer eben dazu nicht fähig ist, der lasse die Hände davon, er ist kein Künstler. Du siehst, ich bin mir ganz klar über meinen Weg. Und wenn ich Dir das alles an Deinem Geburtstag schreibe, so geschieht es in der Hoffnung, daß Du Dein Leben voll Arbeit und Mühe doch noch nicht als verloren ansehen mögest, auch wenn alles nicht so gekommen ist, wie Du es gedacht hast. Auch ich gehe einen schweren Weg, auf dem mich sehr viel Leid und Enttäuschung erwartet — ich mache mir darüber keine Illusionen — ein Weg, der viel steiler und härter ist als der andere, der mich wohl schneller zum sogenannten Glück geführt hätte. — Ich will nur das, was in mir an geistigen und seelischen Schätzen ist, heben können, und wenn ich mit meinem ganzen Werk, das ich je schaffen werde, nur einen einzigen Menschen innerlich bereichern, ihn glücklich und stärker machen kann, dann ist es für mich mehr, als wenn ich mir eine Villa erschreibe und im Überfluß leben kann» (mitgeteilt von August Kamber).

Im Jahre 1922 erhielt Cäsar von Arx, als er wie gewohnt seine Ferien in der Schweiz verbrachte, zum ersten Mal den Auftrag, für einen bestimmten Anlaß ein Festspiel zu schreiben. So entstand das «Festspiel zur Gründungsfeier der Schützengesellschaft der Stadt Solothurn 1520–1922». Der Verfasser erntete damit in der Hauptstadt seines Heimatkantons einen recht schönen Erfolg.

Ein Jahr später, 1923, schrieben die Aarauer ein Preisausschreiben zur Erlangung eines Festspiels für das Eidgenössische Schützenfest 1924 in Aarau aus. Das Preisausschreiben verlangte lediglich Entwürfe mit

einzelnen ausgeführten Proben zu einem Werk, das sich auf die Devise «Volkskraft — Wehrkraft» stützen sollte. Das Preisgericht, bestehend aus Konrad Falke, Prof. Eduard Haug und Prof. Dr. Ernst Zschokke, entschied am 12. August 1923 in Zürich endgültig über die elf eingelaufenen Entwürfe. Aus dem Entscheid seien folgende bemerkenswerte Stellen festgehalten: «Mehr als die Hälfte der Entwürfe wird bei völliger Übereinstimmung der Voten als dilettantische Versuche, die zum Teil den Sinn für die Würde des Anlasses bedenklich vermissen lassen, von vorneherein ausgeschieden; und ebenso wird bei den in die engere Wahl zu ziehenden Entwürfen sofort, ohne Schwanken und einstimmig anerkannt, daß *ein* Entwurf alle andern um ein Erhebliches überrage. Dieser Entwurf ist die mit dem Kennwort «Fresko» bezeichnete Arbeit. In dem Entwurf «Fresko» offenbart sich allein unter allen eingegangenen Arbeiten wirkliche dichterische Potenz, welche den besonderen Erfordernissen der Festspielbühne gerecht wird. Die angeführten Dialogproben sind stellenweise von einer balladesken Knappheit und Wirkung, welche für die Ausarbeitung des Entwurfes das Beste erhoffen lassen»<sup>2)</sup>. Der Dichter von «Fresko» war Cäsar von Arx. — Erfreut über eine solche Anerkennung seiner Bemühungen in der Heimat, löste er den Vertrag mit den «Städtischen Bühnen» in Leipzig eigenmächtig auf und ließ sich in Niedererlinsbach nieder.

«Wie gerne folgte er jetzt nach den Tagen voll Spannung, die dem Entscheid vorangegangen waren, einem Ruf seines treuen Helmi Geiger, die Ferien bei ihm zu verbringen. So zog Cäsar von Arx nach Engelberg, wo Geiger ein zweites Geschäft besaß. Eines Tages nun fliegt die Ladentüre auf, herein stürzt eine junge Engelbergerin, macht dem alten Geiger einen Höllenkrach, die Türe schmettert wieder zu, draußen ist sie. Cäsar ist sprachlos. Geiger lacht: So schlimm ist sie nicht wie sie aussieht, die Trudi, aber Energie hat sie für zwei! Ganz bestimmt erholte sich auch Cäsar von seinem Schrecken bald, denn im Frühling darauf, am 22. April 1924, stand er mit der gleichen Trudi Häfelin, die er damals zum ersten Mal gesehen hatte, in der stimmungsvollen Kaplanei Kehrsiten am Traualtar» (August Kamber).

Während der Spielzeit 1924/25 finden wir Cäsar von Arx als Oberregisseur am Zürcher Schauspielhaus. Endlich schienen die Sorgen der materiellen Bedrängnis zu schwinden. Doch wegen einer Meinungsverschiedenheit in künstlerischen Belangen verließ er mit seiner Frau, die ihm eben ein Töchterchen, Verena, geboren hatte, Zürich und zog wieder nach Niedererlinsbach, wo er unterm noch einzigen Strohhaus einen Unterschlupf fand.

Hier entstand die tolle «Burleske vom Tod», die aus stofflichen und gesellschaftspolitischen Gründen keine Bühne fand. «Da ist er froh, mit einem Vortrag vor einer illustren Gesellschaft in Zürich ein paar Franken zu verdienen. Die Sache hat hingegen einen Haken. Auf der Straße nach Aarau liegt fußhoch Naß-Schnee, und er besitzt kein gutes Paar Schuhe. Eine Stunde hin am Nachmittag, eine Stunde her um Mitternacht. Da ist guter Rat teuer, denn das Geld reicht gerade für die Bahn, aber nicht mehr für die Post. Er schlüpft in die für ihn zu großen Sportschuhe seiner Frau. Die zweite Morgenstunde ist vorbei, als er zurückkehrt. Die Zehen schwimmen im Blute, aber er hat das Honorar in der Tasche. So arm war er nicht einmal als Student, da er, um Geld für Bücher zu verdienen, im Obererlinsbacher «Kreuz» zum Tanz aufspielte, von nachmittags vier Uhr bis zum dämmernden Tag, und dafür sechs Franken erhielt» (August Kamber).

Im Herbst 1926 siedelte Cäsar von Arx, nachdem ihm im Februar des gleichen Jahres eine zweite Tochter, Maya, geboren worden war, mit seiner Familie nach Lugano-Paradiso über zu seinem Freunde Geiger. Hier entstanden nacheinander die Festspiele für Interlaken (Berner Oberland-Spiel), Brugg 1927 (Die Brücke) und Luzern 1928 (Schweizer Festspiel). Dazu kamen sein Lust-Mord-Spiel «Moritat», das wie die «Burleske vom Tod» ungedruckt und unaufgeführt blieb, und «Die Geschichte vom General Johann August Suter». — «Die Brücke» und das «Schweizer Festspiel» wurden in den Entstehungsjahren aufgeführt, das «Berner Oberland-Spiel» aber erlebte seine Uraufführung erst viel später, 1939, im Stadttheater Bern. Cäsar von Arx äußerte sich dazu:

«Meine Freude über die bevorstehende Uraufführung des «Berner Oberland-Spiels» wird getrübt durch das Bewußtsein, daß *einer* nicht unter den Zuschauern sein wird, an dessen Gegenwart mir am meisten gelegen wäre — *er*, der den Anstoß zu diesem Spiele gab, der edle Freund und unermüdliche Förderer meines dramatischen Schaffens: Hugo Marti<sup>3)</sup>.

Er war es, der anno 1925 die Interlakener auf mich verwies, als es sich darum handelte, die alten, weltberühmten Unspunner Hirtenfeste wieder ins Leben zu rufen und ihnen in einem gehaltvollen Spiel einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Er ermunterte mich, den Auftrag zu übernehmen und machte mich auf das Besondere und Reizvolle, das in einer solchen Aufgabe lag, aufmerksam. Ich schrieb das Spiel, es wurde von den literarischen Experten des Initiativkomitees für gut befunden, aber gespielt wurde es nicht, aus dem einzigen Grunde, weil die Unspunner Hirtenfeste nicht zustande kamen.

Die Hoffnung, daß man in Interlaken doch noch einmal zur Verwirklichung des schönen Projektes schreiten werde, mußten wir begraben, nicht aber die Hoffnung, daß das Berner Oberland-Spiel vielleicht später und andernorts seine Urständ erleben möge. Immer wieder, wenn wir uns in seiner Redaktionsstube trafen, kam er auf dieses Spiel zu sprechen. Als ich mich dann entschloß, das Manuskript, das längst in einer Kiste auf dem Estrich vergraben lag, der Vergangenheit zu entreißen, als ich es dem Direktor des Berner Stadttheaters anbot und dieser begeistert zugriff, da weilte Hugo Marti nicht mehr unter uns. — Meine Gedanken aber werden bei ihm weilen, an dem Abend, da der Vorhang sich hebt über dem «Berner Oberland-Spiel».

### III

Mit der «Geschichte vom General Johann August Suter» begann Cäsar von Arx die Berufsbühnen zu erobern. Das 1929 entstandene und 1930 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführte Stück erhielt den Berner Dramenpreis 1930 der «Stiftung für das Drama». Der Dichter mußte aber auch gleich schon seine erste große Niederlage einstecken. Er schreibt über eine Aufführung des «General Suter» in Deutschland: «Ich erlebte eine Niederlage, wie sie wohl noch keinem Schweizer Schriftsteller zuteil geworden ist: mein ‚General Suter‘ wurde in Berlin am Schiffbauerdamm-Theater in einer fürchterlichen Verballhornung buchstäblich begraben — das Theater nach der Premiere polizeilich geschlossen — der Direktor suchte mit der Abendeinnahme das Weite — die Schauspieler waren um ihre Gagen geprellt und ich . . . ich konnte am andern Morgen in dreißig Versionen schwarz auf weiß lesen, daß ich ein talentloser Bursche und ein ausgemachter Trottel sei. Ich wagte wochenlang nicht mehr, einem Menschen unter die Augen zu treten, ich verkroch mich in meine ländliche Einsamkeit, und ich schwur, nie wieder ein Stück von mir in Deutschland spielen zu lassen.» — Cäsar von Arx' Stücke fanden aber später doch wieder den Weg über die Grenze und brachten dem Dramatiker Großserfolg ein.

Cäsar von Arx wußte auch zu danken. Im Jahre 1930 stand er in einer Matinée in Luzern überzeugt und mutig für Arnold Ott (1840–1910) ein. Er erkannte, was er Ott für die Entwicklung seines eigenen Festspielschaffens schuldete. Und daher sprach aus seinen Worten ein tiefes Verständnis für den ehemaligen Augenarzt und unglücklichen Dramatiker, der sich mit viel Eifer, aber wenig Erfolg um das schweizerische

Theater bemüht hatte. Es war ein Dank des Schülers, der den Lehrmeister überflügelt hatte.

Anfangs 1932 erwarb Cäsar von Arx das Elternhaus seiner Mutter in Niedererlinsbach (Solothurn), ein einfaches und sauberes Bauernhaus. Hier sind seine großen Werke entstanden. Das Arbeitszimmer, eine bescheidene Klausur, ist vollgepfropft mit zum Teil sehr wertvollen Büchern. Man findet hier die Werke der bedeutendsten Dramatiker des In- und Auslandes. Daneben haben aber auch philosophische Werke und Künstlermappen ihren Ehrenplatz. An den Wänden hängen und auf dem Tisch stehen Totenmasken der größten Geister, die Frucht einer eifrigen Sammeltätigkeit. Hier in Niedererlinsbach hat sich Cäsar von Arx qualvoll und mühselig seine Werke abgerungen: kaum eine Seite pro Tag, manchmal drei bis fünf Zeilen. Mit unermüdlicher Geduld und skrupulöser Gewissenhaftigkeit entstanden hier die großen geschichtlichen Dramen, arbeitete der Dichter an seinen Festspielen, plante und verwarf er. Sich selbst gegenüber war er rücksichtslos. Er konnte ein Drama vollendet haben, der letzte Satz mochte auf dem Papier stehen, da entdeckte er vielleicht etwas, das ihm noch nicht als endgültig erschien, und er riß den ganzen Bau nieder und begann von neuem. — Er hat in späteren Jahren selber einmal bekannt: «Ich arbeite gründlich, aber langsam, nicht weil mir nichts, sondern weil mir meistens zuviel einfällt, das dann geprüft, versucht, vertauscht, verworfen, wieder erwogen, verändert und endlich in letzter Ballung gestaltet sein will. Ich betrachte auch das Festspiel nicht als Gelegenheitsarbeit, die mit der linken Hand zu erledigen ist — ich habe meine großen Festspiele (Aarau 1924, Luzern 1928 und Schwyz 1941) mit der gleichen Intensität und mit dem gleichen Verantwortungsbewußtsein geschaffen wie meine regulären Bühnenwerke.»

Während seine «Geschichte vom General Johann August Suter» erfolgreich über die schweizerischen Bühnen ging, arbeitete er bereits an einem neuen Schauspiel, dem dreiaktigen Redl-Stück «Opernball 13», das im März 1931 unter dem abgeänderten Titel «Spionage» am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt wurde, «in einer Besetzung, wie ich sie mir nicht besser wünschen mochte: Klix, Schmiedel und Valberg spielten die Hauptrollen und führten das Stück zum Sieg, der sogar dem gleichzeitig laufenden Redl-Film standhielt» (Cäsar von Arx).

Im Jahre 1932 beschäftigte Cäsar von Arx eine Nachdichtung der Tragödie «Cenodoxus» des Jesuitendichters Jakob Bidermann. Er nannte das Stück, das nicht über ein Szenarium hinaus gedieh und die Anprangerung des gottentfremdeten Ruhmesstrebens zum Gegenstand hat,

«Manchermann». Der Dichter fand keine Zeit, dieses großartige geistliche Drama von faustischer Konzeption zu vollenden.

Auf ganz anderer Ebene bewegt sich die im gleichen Jahr entstandene dreiaktige Dialektkomödie «Vogel friß oder stirb», mit welcher sich von Arx unzählige Laien- und Vereinsbühnen erobert hat. Die Freie Bühne Zürich, der das Stück gewidmet ist, brachte den derbschnabeligen «Vogel» im Zürcher Schauspielhaus zur Uraufführung, und an der Schweizerischen Landesausstellung von 1939 verhalf dieselbe Spielgruppe der Bauernkomödie in zahllosen Aufführungen zu einem durchschlagenden Erfolg.

Besonders die deutschen Bühnen, für die Cäsar von Arx 1937 eine schriftdeutsche Fassung in vier Akten geschrieben hatte, stürzten sich auf das unbeschwerte Stück. Aus einem ganz bestimmten Grund: sie suchten mit dem kräftigen und urwüchsigen Bauerntum, wie es der Dichter im Stück dargestellt hatte, gewisse Ansichten und Theorien der nationalsozialistischen Idee zu dokumentieren.

Aus dem Jahre 1932 — in der Tat, ein fruchtbares Jahr — stammt noch das Gotthardhörspiel «1882-1932», ein Auftrag der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft. — Im gleichen Jahr plante Cäsar von Arx ein Stück «Keiner für alle», dessen Vorarbeiten ziemlich weit gediehen sind. Weitere Pläne aus dieser Zeit: «Hiob», eine Tragödie, und «Dolchstoßlegende», ein Schauspiel aus der Zeit von Deutschlands Zusammenbruch, blieben Fragmente.

Während eines vollen Jahres — 1933, dem Todesjahr seines Vaters (6. Mai) — arbeitete Cäsar von Arx an seinem ersten großen historischen Schauspiel aus der Schweizergeschichte, dem «Verrat von Novara». Dieses Werk wurde sein größter Erfolg im In- und Ausland. Noch heute ist es das meistgespielte seiner Stücke. Es wurde 1936 mit dem Berner Dramenpreis ausgezeichnet und mit einem Ehrenpreis der Schweizerischen Schillerstiftung bedacht. Das Stück erlebte in neun Sprachen an die 3000 Aufführungen. In der Schweiz: auf allen Bühnen; in Deutschland: am Deutschen Theater Berlin, am Staatstheater Hamburg, am Neuen Schauspielhaus Königsberg, am Breslauer Lobe-Theater, am Burgtheater München, um nur einige zu nennen; in Österreich: am Wiener Burgtheater, in Innsbruck; ferner in Jugoslawien, in der Tschechoslowakei, in Litauen, in Lettland, in Finnland, in Frankreich, in Luxemburg, in Schweden und in Ungarn.

Aber einzelne deutsche Theater sahen auch im «Verrat von Novara» die Morgenröte nationalsozialistischer Parteiideen aufleuchten. Das kränkte den Dichter, der diesen Ungeist verabscheute. Und als er gar

auf einem Fragebogen der Reichsschrifttumskammer mit einem dicken Strich den Passus auslöschte, der von den schweizerischen Schriftstellern verlangte, nichts Nachteiliges über das Tausendjährige Reich und seinen Führer zu schreiben, war er «draußen» ein Verfemter. Trotzdem der Erfolg seiner Theaterstücke in Deutschland seine fortwährende materielle Bedrängnis zu mildern begann, lehnte er diese berüchtigte Aufforderung ab, die auszuschlagen wohl manch einer den Mut nicht gehabt hätte. Cäsar von Arx' Stücke wurden in Deutschland alle, erst recht dann nach dem «Dreikampf» (1937), der den totalitären Staat brandmarkte, verboten.

Unbeirrt arbeitete der Dichter weiter und schuf in den Jahren 1935/36 sein zweites historisches Schauspiel, das Niklaus von Flüe-Spiel «Der heilige Held», von dem Thomas Mann sagte (in einem Brief an den Autor): «Ich bin voller Sympathie für das so froh im Heimatboden wurzelnde Stück mit seiner körnigen Sprache und finde, daß es mir beste «Schweiz» zu erleben und zu erfahren gibt — wie sollte ich ihm da nicht dankbar sein?»

Im Frühling des Jahres 1938, als Cäsar von Arx an seiner Bühnenballade «Der kleine Sündenfall» arbeitete, plante er ein Lustspiel «Käs und Liebe» und ein neues Laupen-Spiel. Die Arbeit am Laupen-Spiel wurde zur Qual: «An diesem Laupen habe ich noch keine Stunde eine Freude gehabt, noch nie war mir eine Arbeit so zuwider wie diese»<sup>4)</sup>. Das Spiel kam dann wegen kleinlichen Auseinandersetzungen nicht zustande. — Das geplante Lustspiel schien ihn dagegen sehr beschäftigt zu haben. «Jetzt ist die Lust zu dem Dialektlustspiel da. Mich reizt der Mensch — ich sehe schon die Briefszene im Lustspiel, wie die drei im schwulstigen eidgenössischen Stil etwas probieren, das dann nicht geht. Das muß lustig werden» (Tagebuch).

Im Oktober 1938 fuhr Cäsar von Arx in seiner Eigenschaft als Vorstandsmitglied der Schweizerischen Dramatikervereinigung nach Freiburg i. Br. zu einer Alemannentagung. «Sehr langweilig», vermerkt das Tagebuch, «niemand bekümmerte sich um die Gäste. Heer<sup>5)</sup> wäre sofort zurückgefahren, wenn wir nicht dagewesen wären. Seine Stücke sind auch verboten. Da wird man eingeladen zu einer Kulturverständigung und alle, auch die unpolitischen Stücke sind verboten.»

Gegen Ende des genannten Jahres vollendete Cäsar von Arx seine dreiaktige Bühnenballade «Der kleine Sündenfall». Die Buchausgabe trägt die ergreifende und dankerfüllte Widmung:

## Meiner Frau

Auch *dieses* Werk sei *Dir* geschenkt,  
Die mich aus Nacht zum Licht geleitet,  
Die meinen Weg auf Erden lenkt  
Und über mich den Himmel breitet.

Die Uraufführung des «Kleinen Sündenfalls» fiel in eine politisch sehr bewegte Zeit; sie fand im Zürcher Schauspielhaus «an jenem denkwürdigen 29. September (1938) statt, an welchem in München Hitler vor Chamberlain und der ganzen Welt die traurige Friedenskomödie spielte, der dann so bald die furchtbarste Tragödie der Weltgeschichte folgen sollte. — Während der Generalprobe am Vormittag wußten wir noch nicht, ob das Stück am Abend seine Premiere erleben werde, hing doch die Möglichkeit der Generalmobilmachung wie ein Damoklesschwert über uns. Aber auch ohne diesen schlimmsten Fall mußten wir befürchten, daß die Uraufführung unter einem schlechten Stern stehen würde — würden die Leute überhaupt an einem solchen Abend ins Theater kommen? Und wenn sie noch kämen, würden sie nicht von dem aufregenden Geschehen des Tages derart abgelenkt sein, daß sie für das Geschehen auf der Bühne das nötige Interesse nicht aufzubringen vermöchten? Nun, da ja beim Theater erstens immer alles anders kommt, als man zweitens denkt, so kamen denn auch die Leute sogar scharenweise ins Theater, und die Neue Zürcher Zeitung konnte anderntags berichten, „daß das neue Schauspiel «Der kleine Sündenfall» trotz der Konkurrenz des übermächtigen Weltgeschehens seine Feuerprobe erfolgreich bestand und selbst an diesem Abend zu fesseln wußte»<sup>6)</sup>.

Kaum ist der «Kleine Sündenfall» beendet, findet man im Tagebuch den Vermerk: «Nun soll sofort ‚Der Milchkrieg‘ geschrieben werden.» Mit dem «Milchkrieg» meinte Cäsar von Arx wahrscheinlich das 1932 geplante Stück «Keiner für alle».

Eine bittere Enttäuschung mit einem ausgereiften Werk griff ins Tiefste seines schöpferischen Geistes. Das Juradörfchen Selzach (bei Solothurn) hatte von Architekt Fritz Metzger Pläne für ein neues Festspielhaus, von Cäsar von Arx ein neues Passionsspiel und von Arthur Honegger die Musik dazu bestellt. Die Musik war zu drei Vierteln geschrieben, das ausbaureife Szenarium lag vor, da brach der Krieg aus, die Selzacher scheuten sich «der Kosten wegen», und alle Hoffnungen auf ein neues, würdigeres Spiel zerschlugen sich. Die Selzacher begnügten sich mit der Reprise eines längst veralteten «maßstablos zusammengekitteten Bilderbogens». Das großangelegte Szenarium blieb brach liegen. —

Dann traf Cäsar von Arx Georg Kaiser, mit dem ihn bis zu dessen Ableben (1945 in Ascona) eine tiefe und herzliche Freundschaft verband. Cäsar von Arx verhalf dem aus Deutschland Vertriebenen zu einer bleibenden Stätte in der Schweiz. «Es ist mir eine Genugtuung zu wissen, daß ich es bin, der Georg Kaiser geistig durchgehalten hat. Zu Dr. F. sagte er: Ohne Cäsar hätte ich die Emigration nicht ausgehalten. — Ich habe in meinen Briefen bewußt übertrieben, um seine Arbeitslust wachzuhalten» (Tagebuch).

Cäsar von Arx nannte Georg Kaiser den liebenswertesten Menschen, den er seit Jahren kennen gelernt habe. Oft saßen die beiden Freunde zusammen und besprachen literarische Pläne. Aus der Zeit dieser Freundschaft stammt der in gemeinsamer Arbeit entstandene Filmentwurf «Die letzte Geliebte» (1939), den von Arx später in sein vieraktiges Schauspiel «Romanze in Plüsch» umgearbeitet hat.

Über einen Besuch Kaisers in Niedererlinsbach vermerkt Frau Gertrud von Arx in ihrem Tagebuch: «Heute endlich ist Georg Kaiser hier gewesen. Es hat ihm außerordentlich gefallen — uns auch. Er war so lustig, wir haben viel gelacht. Alle Bitterkeit ist noch in Witz und geistreiche Bemerkungen gekleidet.»

Überall setzte sich Cäsar von Arx für seinen Freund ein, und Georg Kaiser dankte ihm mit seiner Freundschaft und neun Handschriften seiner dramatischen Werke, darunter die des «Bellerophon» als Widmung die vielsagenden Worte trägt: Ihnen, Cäsar von Arx, der im Heiligtum der Freundschaft priesterlich waltet, weihe ich mein Manuskript.

Kaisers Tod traf von Arx schwer: «Mir ist der einzige Freund gestorben — der einzige, den ich hatte im Geist» (Tagebuch). Ein ehrendes Andenken setzte er Kaiser mit einem Nachwort zu der Erstveröffentlichung der drei «Griechischen Dramen» (Artemis 1948). Das Nachwort umreißt in wenigen Worten mustergültig die literarische Stellung des ehemals in Deutschland am meisten gespielten Dramatikers und einstigen Trägers des deutschen Expressionismus.

#### IV

Manchmal, wenn es im Dorfe zu lebhaft wurde, stieg Cäsar von Arx den Lätthübel, einen Berghang in der Nähe von Niedererlinsbach, hinauf zu einem kleinen Häuschen, um dort ungestört seine dramatische Sendung zu erfüllen. Ein schöner und wohltuender Ausblick bot sich ihm hier, weit über das Aaretal hinweg.

Wenn man den steilen Weg zu diesem Häuschen emporstieg und irgendwie Lärm machte, so soll mit ziemlicher Vorsicht ein Kopf hinter der Brüstung aufgetaucht sein und ein funkelnder Blick soll den Strafbaren getroffen haben. In seinen späteren Jahren war Cäsar von Arx sehr lärmempfindlich, eine Folge der unausgesetzt harten und strengen Arbeitsweise. Die Fensterabdichtungen gegen zu großen Dorflärm genügten ihm bald nicht mehr, und öfter und öfter stieg er in seine Klausur am Berghang hinauf. Oder er fuhr nach Iseltwald (am Brienzersee). Hier in der stillen, mächtigen Bergwelt fand er Erholung. Hier oben mochte auch seine große Naturliebe ihre Befriedigung finden. Obwohl ihn seine Arbeit nur zu oft an den Schreibtisch kettete, hatte er eine große Sehnsucht nach der Natur: «Jetzt möchte ich etwas Sonne, ein Blümchen, Finkengeschmetter und Äcker, die nach Erde riechen, so stark und kräftig, wie's halt nur sein kann» (Tagebuch).

Überhaupt war er in seinem Schaffen stark von der ihn umgebenden Natur und vor allem aber vom Wetter abhängig. Immer wieder finden sich im Tagebuch seiner Frau Aufzeichnungen seiner Bemerkungen, die auf das Wetter Bezug nehmen, die klagen über Föhn oder andere hemmende Witterungseinflüsse. Wenn ihn dann solche Mißstimmungen ergriffen, die Umgebung ihn am Arbeiten hinderte, wenn er stundenlang in unendlicher Mühsal sich seine Werke abrang, konnte er sich selbst gegenüber bitter urteilen: «Kaiser ist ein Genie, Zuckmayer ein Dichter, ich ein ganz passabler Stückeschreiber!» Oder: «Es ist schmerzlich, in meinem Alter und mit dem, was ich schon geleistet habe, noch gar keine Resonanz bei meinen Landsleuten zu haben.» Und dann plagten ihn wieder die Geldsorgen, unter denen ja schon sein Vater so sehr zu leiden hatte: «Warum kann ich nicht einmal ein gesichertes winziges Existenzminimum haben? Ich zöge mich zurück auf einen Berg und ließe Welt Welt sein.» —

Dann kamen die Studien zum «Bundesfeierspiel 1941» und zum dritten großen geschichtlichen Drama «Land ohne Himmel».

Mit dem «Bundesfeierspiel 1941», das in einer allzu pompösen Inszenierung, die der Schlichtheit des Spiels widersprach, in Schwyz am Tag des sechshundertfünfzigjährigen Jubiläums des Bestehens der Schweizerischen Eidgenossenschaft uraufgeführt wurde, hat Cäsar von Arx das Schweizervolk in schwerer Zeit zur Einigkeit und Opferbereitschaft aufgerufen. Auch in diesem Werk blieb er, wie in allen vaterländischen Spielen, der treue und tapfere Schweizer, «der nur eines bedauerte, an der Grenzbesetzung nicht im Wehrkleid aktiv teilnehmen zu dürfen. Als ihn anlässlich der Bundesfeierspiele General Guisan fragte, in welcher

Einheit er Militärdienst leiste, antwortete Cäsar von Arx kleinlaut, leider sei er kein Vaterlandsverteidiger. Da hat ihn unser General väterlich getröstet mit den Worten: „Freilich sind Sie ein Verteidiger der Schweizer Freiheit, und zwar stehen Sie als Hauptkämpfer in der vordersten Linie“ 7).

Als Cäsar von Arx sein drittes geschichtliches Drama beginnen wollte, warf ihn eine schwere Krankheit, ein Lungenabszeß, aufs Lager. Er war auf den Tod krank und mußte sich lange in Spitalpflege begeben. Nur langsam genas er, und die Arbeit am «Land ohne Himmel» wurde zu einem großen Ringen. Über diese schwere Zeit des oft verzweifelten Kämpfens und des Unmutes orientiert uns in erschütternder Weise das Tagebuch von Frau Gertrud von Arx. Es mögen einige Äußerungen des Dichters folgen:

7. März 1943: Daß dieses Stück wieder ein solcher Krampf werden mußte! Und ich hatte gehofft, diesmal gehe es besser. Eine solche Verzweiflung wie heute habe ich noch nie erlebt. Es hat schon seine Nachteile, wenn man den dritten Akt zuerst schreibt. Es fehlt so die Spannung in der Arbeit.

12. März: Ich habe den dritten Akt gelesen. Wenn ich mich da nur nicht ganz verrannt habe. Er hat mich absolut kalt und unbeteiligt gelassen. — Solch ein Zustand: dumpf, dumm, zu nichts fähig, verzweifelt. Wenn ich es nicht immer so gehabt hätte, müßte ich befürchten irrsinnig zu werden. Es sind einfach furchtbare Hemmungen, wie Gefäßkrämpfe. Der Weg zum «Land ohne Himmel» ist mit Flüchen, Krämpfen und Verzweiflung gepflastert.

18. März: Bei historischen Stücken ist es furchtbar schwer, die historischen Voraussetzungen unauffällig zu geben, wenn man es nicht machen will wie Brecht, der wieder mal einen ins Publikum hinausreden läßt.

20. März: Gestern ist mir doch noch etwas eingefallen. Ich glaube, jetzt hab ich's. Der 1. Akt eines Dreiaktors darf nicht nur Vorbereitung sein, er muß mehr geben. Mein Gefühl täuscht mich wirklich nie. Wenn die Arbeit stockt, ist etwas falsch.

23. März: Hol der Teufel alle historischen Stücke! Wenn ich bloß über diese Stelle hinweg wäre. Man muß den Zuschauer mit den historischen Gegebenheiten bekannt machen, und doch darf es kein Geschichtsunterricht sein. «Hellebardenstück» wird gewisse hohe Kritik dann sagen.

11. April: Ich habe viele Fehler gemacht in meinem Leben, aber einer der größten ist meine Arbeitsweise. Man sollte zwei bis drei Werke nebeneinander haben. Wenn das eine verleidet, könnte man an dem andern arbeiten. Ich war immer zu einseitig, im Arbeiten, im Essen.

12. April: Keine Seite von diesem ersten Akt, die ich nicht schon zwanzigmal geschrieben hätte.

12. Juni: Das ist das ärgste, die Geduld, die man haben muß. Ein Steinchen aufs andere, tage-, wochen-, monatelang. Jahrelang! Oft ist es mir so verleidet.

17. Juni: Manchmal fallen mir die Bühnenanmerkungen schwerer als der Text. Meine Figuren müssen eben so vieles ohne Worte sagen.

Knapp zwei Monate später:

8. August: Hier ist der ganze Entwurf zum zweiten Akt, und mir fehlen die Worte. Überhaupt, warum fließen mir die Worte nicht? Wie kann ich um ein einzelnes Wort ringen — und dann sagen die Leute, mein Dialog sei fließend!

12. August: Wie kann man sich bloß so lange mit einer Szene herumquälen. Jetzt fange ich den zweiten Akt nochmals von vorne an.

13. September, morgens 2 Uhr: Jetzt bin ich überm Berg.

14. September: Die verdammte Historie — selber ist man mitten drin und meint, alles interessiere, und der Zuschauer findet, es sei mit Historie überladen. Es ist eine Kunst herauszufinden, wo das Interesse des Zuschauers für die Historie anfängt, und wo es aufhört.

15. September: So, jetzt habe ich wieder hinausgeschmissen, was ich gestern geochst habe.

20. September: Da arbeite ich wie ein Tagelöhner und mühe mich ab, und dann sitzt einer drei Stunden im Theater und weiß, wie alles hätte sein sollen.

29. September: Gottseidank geht's langsam aber sicher weiter. Ich glaube, jetzt habe ich alle Klippen umsegelt.

30. September: Schon wieder knorze ich an einem wichtigen Satz.

Es kommt einfach auf die einzelnen Worte an. Schließlich muß das Stück so geschrieben sein, daß der Regisseur nicht hauptsächlich mit Einstreichen zu tun hat.

3. Oktober: Bis morgens drei Uhr schafft man, meint, nun sei's gut, und nach drei Stunden Schlaf geht es im Kopfe wieder los und alles dünkt einem falsch. Wenn ich doch endlich fertig wäre.

13. Oktober: Das Gute machen ist leicht, aber das Falsche vermeiden ist schwer. Hab ich da wieder drei Tage für die Katz geschafft. Aber scheinbar muß man solche Umwege machen.

15. Oktober: Diese Arbeit frißt mich noch. Um vier Uhr morgens lag ich noch wach — ich komme einfach nicht mehr zur Ruhe. Vor acht Tagen hatte ich gehofft, heute schon mit der Abschrift fertig zu sein.

16. Oktober: Auch heute noch nicht fertig. Ja, ja den «Dreikampf» habe ich in kurzer Zeit geschrieben; dafür hat er aber auch seine Fehler.

17. Oktober: Morgens drei Uhr «Land ohne Himmel» fertig. —

So und ähnlich lauten die Aufzeichnungen in diesem erschütternden Dokument einer Frau, die an die hohe Berufung ihres Mannes glaubte, die sein dichterisches Schaffen mit aller ihr zu Gebote stehender Kraft unterstützte. Ihre Aufzeichnungen der Aussprüche ihres Mannes, so wie sie hier teilweise wiedergegeben sind, haben uns ein Bild von der Arbeitsweise des Dramatikers Cäsar von Arx bewahrt, wie es sonst keinem Außenstehenden zu erhalten möglich gewesen wäre.

Neben seinem Ringen um das schweizerische Drama mußte sich der Dichter leider oft auch mit kleinen Nebensächlichkeiten abquälen, denn er war ja finanziell darauf angewiesen. Für das Jubiläum der Konsumgenossenschaften z. B. verfaßte er einen Prolog «Die Pioniere von Rochdale». Ein Freund neckte ihn deswegen mit den humorvollen Versen:

Freund von Arx und Genosse in Apoll,  
Zum schwersten Preislied hast Du Dich entschlossen!  
Jetzt erst hat sich der Lorbeer rund und voll  
Zum Kranz um Dein Cäsarenhaupt geschlossen:  
Poet der Eid- und der Konsumgenossen.

Die Teilnahme an einer Dreierkonkurrenz zur Erlangung eines Festspiels für die 500-Jahrfeier der Schlacht bei Sankt Jakob an der Birs 1444—1944 schlug der Überbeschäftigte jedoch aus.

1944 verfaßte Cäsar von Arx eine Filmnovelle «Pestalozzi». Die Novelle zeigt nicht eine Biographie Pestalozzis, sondern die Ausstrahlung seines beispielhaften Lebens und Wirkens, seiner Lehre und seiner Liebe auf die Menschen, denen er Führer aus Finsternis zum Licht war. Der Entwurf umfaßt 12 Seiten.

In den Jahren 1944 bis 1946 arbeitete der Dramatiker an seinem Zwingli-Drama «Brüder in Christo», von dem er sagte, «es soll ein Gipfelpunkt meines Schaffens werden und vielleicht das letzte historische Drama».

Noch während er an den «Brüdern in Christo» arbeitete, reifte in ihm bereits ein neuer Plan, der durch die Aufführung von John Steinbecks «Der Mond ging unter» genährt wurde. «Ich denke mir einen Jungen von einer Ordensburg, der alles tyrannisiert. Die Köchin als Hauptfigur, die der passiven Resistenz hilft so viel sie kann, alle gegen den jungen Tyrann, der aber aus tiefster Seele alles glaubt, im Gegensatz zu den Lausern. In einer kritischen Situation (Lynchmord?) ruft er «Mutter» und die mütterliche Seite in der Köchin wird berührt. Es könnte schon was Schönes werden» (24. September 1944). Zwei Wochen später: «Gestern nacht kam mir eine Idee: vier Einakter unter dem Sammelnamen ‚Im Jahre des Heils 44‘ oder so ähnlich. Der erste Akt spielt im Maquis. Zweiter Akt ‚Helden auf Abruf‘ — die deutschen Offiziere, die sich für den nächsten Krieg retten wollen. Das gibt eine Menge Konfliktstoff. Dritter Akt ‚Fünf Minuten nach 12 Uhr‘ — die Hitlerjungen, quasi als Fortsetzung von ‚Mond ging unter‘. Vierter Akt: ‚Geißel und Geisel‘. Eine belgische hohe Persönlichkeit (König?) soll gegen Hitler ausgetauscht werden. Sie will aber nicht und tötet sich. — Schon lange reizt mich der Einakter. Wenn er nur mehr Chancen hätte. Aber vier zusammen müßten wohl einschlagen» (11. Oktober 1944). Und am 15. April 1945 bemerkt er gar: «Mindestens sechs Stücke liegen bereit.»

Während seine «Brüder in Christo» zu seinem größten Werk emporwachsen, bekannte er: «Ich glaube, ich habe einen Fehler gemacht, daß ich die historischen Stücke sozusagen alle hintereinander schrieb. Darum fällt mir jedenfalls das neue so schwer. Ich hätte etwas Modernes dazwischen schieben sollen. Wenn einmal ‚Selzach‘ und ‚Dornach‘ hinter mir sind, werde ich mich hinter einen modernen Stoff machen» (Tagebuch, 22. Februar 1946).

Die Aufführungen des Zwingli-Stückes wurden mit geteilten Gefühlen aufgenommen. Cäsar von Arx, der Katholik, mußte von protestantischen Kreisen den Vorwurf einer Karikierung Zwinglis einstecken. In einem Brief an seine Schwester Emma schreibt er: «Die Erstaufführung in Bern

war für mich ein großer Erfolg. Denk Dir nur, als ich vor Beginn der Vorstellung meinen Platz in der Direktionsloge einnahm, klatschte mir das ganze Haus (es war ausverkauft) zu, sodaß ich mich mehrmals verneigen mußte. So was passiert doch sonst nur den großen Tieren! Die Aufführung war viel besser als diejenige in Zürich, zum Teil wundervoll — das Publikum folgte mit solcher Spannung, daß den ganzen Abend tatsächlich nie das geringste Räuspern oder Husten zu hören war — man sagte mir, so etwas komme in Bern sonst nie vor. Am Schluß blieb das Publikum sitzen, während ich immer und immer wieder auf die Bühne gerufen wurde. — Dafür meckert ein Teil der Presse, ich als Katholik hätte den Zwingli schlecht behandelt! Da hilft es nichts, daß einer der bekanntesten protestantischen Theologen, Pfarrer Dr. Oskar Pfister in Zürich, in einem begeisterten Aufsatz mein Stück lobt und mir das Zeugnis ausstellt, daß ich den Zwingli absolut wahr und ergreifend gezeichnet habe. Jä nun, ich frage weder nach links noch nach rechts, ob es den Herrschaften paßt — ich schreibe meine Stücke nach *meinem* Kopf. Wem's nicht gefällt, der laß es bleiben.»

Eine weitverbreitete Korrespondenz verband Cäsar von Arx mit vielen der bedeutendsten Dichtern unserer Literatur, so mit Robert Faesi, Gottlieb Heinrich Heer, Albert J. Welti, Ernst Zahn, Hugo Marti, Hermann Hiltbrunner, aber auch mit dem Westschweizer Charly Clerc, dem feinen Übersetzer seiner Werke. Enge Bande knüpften ihn auch an Stefan Zweig, Carl Zuckmayer, Bernhard Diebold und an den bereits erwähnten Georg Kaiser. Eine tiefe und herzliche Freundschaft verband ihn vor allem mit August Kamber (Lehrer in Niedererlinsbach), an dem er oft eine große Stütze fand. Dieser ist es auch, dem der Dichter testamentarisch seinen Nachlaß vermachte.

Aber trotz eines solchen verbreiteten Freundes- und Bekanntenkreises hat Cäsar von Arx für sich gelebt, für sich, seine Frau, seine Familie und sein Werk.

Die Aufführung seines letzten Werkes, der beiden Spiele für die Dornacher Schlachtfeier 1949, erlebte Cäsar von Arx nicht mehr. Der Tod hatte ihm seine treue und opferbereite Gefährtin genommen. Ein Dasein ohne sie war ihm unerträglich. So hatte sich erfüllt, was er einmal einem Freunde gegenüber geäußert hat: Wir zwei sind *ein* Guß. Schläge von dem Gusse ein Stück weg, und der ganze Guß ist zerstört! — Und wie hatte vor Jahren sein Vater zu seinen Töchtern gesagt, als Cäsar von Arx seine Mutter verlor und man für ihn fürchtete? Hoffentlich treffe Cäsar kein zweiter solcher Schlag. Diesen zweiten Schlag konnte er nicht mehr aushalten. — Am Schluß seines Testamentes steht zu lesen:

Meine lieben Kinder,  
Meine lieben Freunde,

ich hinterlasse keine Abschiedsbriefe — wozu auch?  
«Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen.»  
Daß Ihr alle es fühlt, das weiß ich und dieses Wissen ist mein  
letzter Trost.  
Lebt wohl, verzeiht mir, bewahrt mir ein mildes Gedenken.

Im Alter von 54 Jahren, am 14. Juli 1949, dem Todestag seiner Gattin, hat sich Cäsar von Arx in seinem Arbeitszimmer in Niedererlinsbach erschossen. — So fand ein mühseliges und qualvolles Leben sein tragisches Ende. Der einzige Schweizer Dramatiker, der sich zeitlebens uneingeschränkt für das Theater eingesetzt und um Anerkennung gekämpft hatte, zerbrach an den erbarmungslosen Schlägen seines Schicksals.

\*

In Gegenwart zahlreicher Vertreter der schweizerischen Literatur- und Theaterwelt fand in Niedererlinsbach die Beisetzung Cäsar von Arx' und seiner Gattin statt. Die zahlreichen Kränze wurden von den Schulkindern herbeigetragen, und der Dorfgeistliche, Pfarrer Albin Fischer, hielt die Abdankungspredigt. — Wegen eines heftigen Gewitters mußte dann die Abschiedsfeier in die Kirche verlegt werden. Zunächst würdigte Albert J. Welti im Namen des Schweizerischen Schriftstellervereins, der Schweizerischen Dramatikervereinigung und der Freien Bühne Zürich die Verdienste des Verstorbenen. Ekkehard Kohlund, der Direktor des Berner Stadttheaters, dankte dem Dramatiker im Namen der Bühnenteleute. Walter Richard Ammann gedachte namens der Freunde Cäsar von Arx' als Festspielfdichter und Patriot, der sich durch sein vaterländisches Denken und Schaffen Ruhm verschafft habe. Im Auftrage der Solothurner Regierung und des Dornacher Festspielkomitees ehrte Regierungsrat Dr. Urs Dietschi das Lebenswerk Cäsar von Arx'. Dann erfolgte unter dem Gesang des Männerchors Niedererlinsbach die Beisetzung des Ehepaars Cäsar und Gertrud von Arx in einem gemeinsamen Grab bei der Kirche.

Auf dem einfachen Holzkreuz steht zu lesen: «Nulla crux, nulla corona».

## 2. Kapitel

### Erneuerung alter Spiele

Größe, Ausdehnung und Bedeutung, die das alte Laienspiel in der Schweiz hatte, läßt sich schon daran erkennen, daß ein Verzeichnis, das nur die wichtigsten Titel schweizerischer Dramen im 16. Jahrhundert anführt, gegen 200 Stücke zählt. Jakob Bächtold nennt denn auch die Schweiz in seiner «Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz» (1892) die eigentliche Geburtsstädte des neueren, durch die Reformation hervorgerufenen Dramas.

Diese Spieltradition hat sich im Volk weiter fortgepflanzt und sich in ihm fest eingewurzelt. Die Erneuerung der alten Spiele hat denn die Dramatiker immer wieder beschäftigt. Sie suchten die Größe dieser Spielüberlieferung auch in neuerer Zeit fruchtbar werden zu lassen. Viele Spiele aus jener theaterfreudigen Zeit sind in Nachdichtungen und Bearbeitungen neu erstanden. Das glückteste Beispiel ist Hofmannsthals «Jedermann».

Der junge Cäsar von Arx hinterließ uns, teils im Druck, teils handschriftlich, Nachdichtungen und Bearbeitungen verschiedenster Art. Es sind deren fünf, die sich in drei Abteilungen gliedern lassen: in Legenden- oder Evangelienspiele («Das Drama vom verlorenen Sohn» und «Das Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus»), Fastnachtsspiele («Die Comedia von den beiden Eheleuten» und «Elsli Tragdenknaben») und ein Totentanzspiel («Von fünferlei Betrachtis»). Alle Stücke sind, wie ihre Vorlagen, in Reimpaarversen geschrieben. Verfaßt wurden sie in den Jahren 1918 und 1919, als von Arx am Basler Stadttheater als Inspizient tätig war. Daß von Arx diesen einheimischen Spielen des 16. Jahrhunderts zu neuem Leben verhelfen wollte, ist für ihn sehr bezeichnend, denn in seinem ganzen dramatischen Oeuvre liegt das Schwergewicht auf dem Schweizerischen.

\*

Die beiden Legenden- oder Evangelienspiele behandeln zwei Gleichnisse aus dem Neuen Testament, das eine das Gleichnis vom verlorenen Sohn, das andere jenes vom reichen Prasser und armen Lazarus.

## *Das Drama vom verlorenen Sohn*

Unter den biblischen Stoffen des Neuen Testaments, welche von den Dramatikern des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe behandelt wurden, steht das Gleichnis vom verlorenen Sohn an erster Stelle. Im Jahre 1537 dramatisierte auch der Luzerner Hans Salat (1498–1561) dieses Gleichnis, dessen Inhalt zur Genüge bekannt ist, sodaß wir auf eine Wiedergabe verzichten können.

Cäsar von Arx' Bearbeitung fußt auf Hans Salat. Bei Salat eröffnet ein Doppelprolog das Spiel, bei von Arx ist es der Evangelist, welcher zugleich die Rollen des Herolds und des Spielansagers übernimmt, der den Spielbeginn mit einem Gebet ankündigt. Dann wendet sich der Evangelist an das Publikum, um ihm das Gleichnis vom verlorenen Sohn zu erzählen.

Cäsar von Arx' Nachdichtung bewegt sich im allgemeinen auf der gleichen Ebene wie das Original Salats. Salat schuf aus dem Geist der Gegenreformation heraus, einer Zeit, welche die Dinge ungeschminkt beim Namen nannte. Von Arx schafft aus dem Geist der heutigen Zeit. Und nicht minder gilt es für die heutige, daß, wer im Frieden und im Reichtum lebt, diese Güter als selbstverständliche Teile unseres Lebens hinnimmt und es verlernt, sie als eine hohe Gnade zu schätzen. So darf man es von Arx nicht verargen, wenn er mit dem derben Ton des mittelalterlichen Spiels dem modernen Menschen die Lebenswahrheiten ehrlich vorführen will.

Der Neufassung liegen neben den sprachlichen bedeutende formale Umänderungen zugrunde. Im Salat'schen «Verlorenen Sohn» treten u. a. zwei Teufel auf, die sich über das lasterhafte Treiben in der Hurenwirtschaft freuen. Darauf «kommt der Sprecher zum tisch und spricht» eine Erzählung von einem adeligen Sohn (die Franziskusgeschichte), der ein gleiches Leben geführt hat wie der Prodigus (= verllorener Sohn). Dann treten ein Alter und ein Junger auf, wobei der Alte den Jungen mit belehrenden Worten vom wüsten Treiben abhalten will.

Von Arx verfährt in umgekehrter Folge. Zuerst erzählt der Narr die Franziskusgeschichte. Die Vorverlegung dieser Erzählung ist wirksamer, denn dadurch wird die Aufmerksamkeit vermehrt auf den Prodigus gelenkt. Weil er dann von seinem wüsten Tun nicht abläßt, ist das Erscheinen der beiden Teufel umso folgerichtiger. Und wo bei Salat der Alte den Jungen von der schlemmenden Hurengesellschaft abzuhalten sucht, teilt von Arx diese Rollen dem alten und jungen Teufel zu, damit an-

deutend, daß es selbst in der Hölle vernünftiger zugehen möchte. Der alte Teufel zum jungen:

Pfui Teufel! daß dir das gefällt!  
Mein Sohn, bist nit von dieser Welt,  
Drauf jedes Laster eine Ehr,  
Die Tugend gilt kein Batzen mehr,  
Wo schlimmer es und ungeheuer,  
Als wie bei uns im höllischen Feuer!

Ein anderer glücklicher Einfall ist das Wiedersehen des verlorenen Sohnes mit seinem Vater, indem beide das gleiche Gebet beten. Der Prodigus steht auf, schreitet mit zum Gebet gefalteten Händen nach der Tiefe der Bühne:

Vater unser, der du bist im Himmel,  
geheiligt werde dein Name,  
zukomme uns dein Reich,  
dein Wille geschehe wie im Himmel also auch auf Erden.  
Gib uns heute unser tägliches Brot —  
vergib uns unsere Schuld —

Der Vater ist gleichzeitig, ebenfalls betend, von rechts gekommen und trifft in der Bühnenmitte mit seinem Sohn zusammen:

Wie auch wir vergeben unsern Schuldigern —  
Ist das nit mein verlornen Sohn?  
O, kehr dich also nit davon —  
Du bist's, mein Kind! Mein lieblich Kind  
In Armut ich und Elend find!

Diese kleine Szene der Rückkehr des verlorenen Sohnes ist meisterhaft, von von Arx in ganz neuer Sicht gefaßt. Das reumütige und das fürbittende Gebet finden sich.

Cäsar von Arx' «Verlorener Sohn» ist ein glücklicher Griff in die schweizerische Dramatik des 16. Jahrhunderts, ein früher Beweis für seine dramatische Gestaltungskraft. «Das Stück Mittelalter, das der Insizient unseres Stadttheaters, Herr Cäsar von Arx, gestern aus der Versenkung der schweizerischen Literaturgeschichte heraufbeschwor, war erstaunlich farbfrisch und echt»<sup>8)</sup>.

## *Das Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus*

Weniger gut ist Cäsar von Arx das zweite Legendenspiel, das nur in einer Handschrift vorliegt, gelungen. Unbefriedigend wirken hier vor allem das krampfhaftes Anklammern an die Vorlage und die Vernachlässigung der sprachlichen Formulierung. Sehr störend ist z. B. das viele Wehgeschrei. Allein im zweiten Teil des Spiels wird nicht weniger als zwanzigmal innerhalb rund 400 Verse «Weh», «Ach» und «Mordio» geschrien.

Aus dem Jahre 1524 ist das älteste Lazarus-Spiel von einem unbekannten Verfasser auf uns gekommen. Das in der Bibel festgehaltene Gleichnis vom reichen Prasser und armen Lazarus diente dem anonymen Zürcher Verfasser als Vorlage für die dramatische Handlung. Die Form dieses ältesten Lazarus-Spiels ist äußerst knapp und von einer realistischen Dramatik. Das Stück ist aus der Gefühlswelt der sozialen Wirren entstanden.

Cäsar von Arx hält sich straff, beinahe sklavisch an die Zürcher Vorlage und weicht nur durch einige unnötige Einschiebsel, die zur Erklärung und Verdeutlichung dienen sollten, vom Original ab.

Nach der Vorrede des Herolds erzählt der Evangelist das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus. Darauf setzt das Stück mit dem üppigen Gastmahl ein. Die Fresser bekommen das, was dem hungrigen Lazarus versagt bleibt. Die Speisen auftragenden Knechte stellen sich auf die Seite des Lazarus. Doch das hilft ihm nichts. Wo im Zürcher «Lazarus» der Reiche zu bequem ist, den Hungrigen zu sättigen, ist er hier bei von Arx, unterstützt durch den Kämmerer, hart und grimmig. Die Frauen teilen sich wie beim anonymen Spiel in zwei Lager. In einer späteren Überarbeitung des Manuskriptes hat von Arx diese Stelle ausgestrichen, was für die Gesamtkonzeption des Spiels nicht von Vorteil war.

Lazarus stirbt dann auf offener Bühne und wird in Abrahams Schoß getragen. Die Regieanweisung lautet: «Die Engel tragen ihn in den Himmel und legen ihn in Abrahams Schoß.» Die Auslegung der bildhaften, biblischen Ausdrucksweise ist zu wörtlich. Eine leise Andeutung der Entrückung Lazarus' in den Himmel hätte wohl genügt.

Im zweiten Teil des Spiels wird das Sterben des reichen Mannes dargestellt. Die Einleitung dazu bildet eine Betrachtung des Todes aus Thomas a Kempis' «Nachfolge Christi», ein unnütze Ausweitung. — Der Tod tritt an den Reichen. Dieser droht mit seinen Knechten. Mitten im Wort fällt ihn die Schwäche an. Unruhe bricht unter den Gästen aus. Der Prasser wird aufs Bett gelegt. Der Arzt sieht den Kranken in einer hoff-

nungslosen Lage. Der Geistliche will nicht kommen, bis ihn die Aussicht auf reiche Belohnung doch noch herbeiführt. (Auch diese Stelle fiel einer späteren Überarbeitung zum Opfer.) Der Prasser stirbt, und Buben und Huren teilen unter sich die zurückgelassenen Schätze.

Der Schlußteil ist von von Arx nach dem biblischen Gleichnis neu hinzugefügt: Der Reiche schmachtet in der Hölle und erbittet die Gunst, Lazarus möge seinen Finger netzen und ihn erfrischen. Die Bitte wird ihm versagt.

Von Arx suchte das Spiel auf die Ebene der Moralität zu heben, von wo es durch den anonymen Verfasser herabgestiegen war. In seiner Bearbeitung ist nichts mehr vom sozialen Spiel des 16. Jahrhunderts zu spüren. Eindeutig, fast überbetont eindeutig ist das biblische Gleichnis hervorgekehrt.

\*

Zu der zweiten Gattung der Erneuerungen alter Spiele gehören zwei Fastnachtsspiele, die beide nicht im Druck erschienen sind.

### *Die Comedia von den beiden Eheleuten*

Ein Bote bringt einem Herrn, Hospes genannt, einen Brief, worin derselbe zu einer gewinnverheißenden Reise aufgefordert wird. Der Entschluß fällt Hospes schwer, weil er eine junge Gattin nach erst dreimonatlicher Ehe zurücklassen muß. Doch im Vertrauen auf ihre Standhaftigkeit verreist er, nachdem er seiner Frau Amorosa gute Ermahnungen gegeben und sie für alle Fälle, wenn sie eines Mannes bedürfe, auf einen der braven Bauersleute hingewiesen hat, die ihre Dienste als Tagelöhner anzubieten pflegen.

Sowie Hospes abgereist ist, tritt im Pfaffen der Missetäter auf, um aus der Situation seinen Nutzen zu ziehen. Die kupplerische Magd Ancilla rät dem Pfaffen, da ihre Herrin einen Mann brauche, als Bauer verkleidet ins Haus zu kommen. Der verkleidete Pfaffe trifft jedoch auf den Kaufmann Mercurius, der einen schweren Zorn gegen die Bauern hegt. In der Meinung, einen richtigen Bauern vor sich zu haben, prügelt Mercurius den Verkleideten gehörig durch. Dieweil tritt ein richtiger Bauer auf und wird, von der Magd für den verkleideten Pfaffen gehalten, Amorosa zugeführt. Der Bauer Gorgus versteht sofort die Andeutungen, kennt aber nur Entrüstung dafür. Auf die Aufforderung, er solle es mit Amorosa wie mit seiner eigenen Frau halten, versetzt er ihr eine tüchtige Tracht Prügel. Nicht besser ergeht es der Magd. — Amorosa bittet dann

den heimgekehrten Hospes um Verzeihung, und alles löst sich friedlich auf.

Das ist der Inhalt des einzigen Fastnachtsspiels von Tobias Stimmer (1539—1584), eines derben Spiels von verfänglichem Stoff, für eine Zeit und eine Welt geschrieben, die am Rohen Gefallen fand.

Die Erneuerung Cäsar von Arx' besteht eher in einer dramaturgischen Überarbeitung als in einer Neufassung oder gar Neudichtung. Vor allem wurden die Längen des Originals auf eine straffe, bühengerechte Handlung zurechtgeschnitten.

Eine durchgreifende Änderung erfuhr das Personenverzeichnis. Cäsar von Arx ersetzte den Stimmer'schen Pfarrer Hans durch den Amtmann Hans. Diese Abänderung ist begreiflich und fast notwendig, denn die Auffassung Stimmers vom Klerus würde in der heutigen Zeit berechtigte Mißstimmung erregen, zumal das Spiel ja für die schweizerische Volksbühne gedacht ist.

Ganz neu sind die Worte des Narren, der bei von Arx eindeutig die Rolle des Spielansagers übernommen hat. Er stellt nicht wie bei Stimmer Betrachtungen über Glück und Liebe an, sondern weckt mit seinen Sprüchen, ähnlich wie im «Berner Oberland-Spiel», das Mitgehen des Zuschauers mit der Handlung.

Hier wird zum ersten Mal im Prolog ausgeführt, daß das Stück eine Nachdichtung sei. Mit recht humorvollen Worten erklärt der Narr zu Beginn des Spiels, daß die jetzt aufgeführte «Comedia» ursprünglich von einem Dichter sei, den «längst die Würmer verspeist». Des verstorbenen Dichters Geist spuke aber immer noch lieber auf dieser Welt «als oben im Elysium». Der Narr fährt dann fort:

Als dann nach jener schweren Nacht  
Mein Freund am Morgen aufgewacht  
Und wie gewöhnlich dichten wollte  
An seinem Stück — da hüpf' und tollte  
Der Kobold wie ein Schwabenmädel  
In seinem armen Wasserschädel — —  
Warf die Gedanken kreuz herum,  
Bog ihm die Verse schief und krumm,  
Zerriß sein Werk in tausend Fetzen,  
Als wollte er die Höll' ergetzen —  
Und hat den Spuk so lang getrieben  
Bis er — mein Freund — statt seinem Stück — dem Kobold  
seins geschrieben.

Der Prolog von Arx' ist reicher an kerniger Fülle als der Stimmers, er ist vor allem viel nüancierter und witziger. Mit dem Prolog hat von Arx den Ton des Spiels getroffen, der bei ihm mehr schwankartig als derb ist. Die Überarbeitung ist von Arx auch sonst im großen und ganzen recht gut gelungen, sie steht aber wie die nachfolgende hinter jenen der ersten und dritten Gruppe zurück.

### *Elsli Tragdenknaben*

Dieses zweite Fastnachtsspiel Cäsar von Arx' fußt auf Niklaus Manuel (1484—1530), dem erfolgreichsten Dramatiker der schweizerischen Reformation.

Manuels Spiel, die Darstellung eines Ehezwistes vor dem Chorgericht in Bern, hat folgenden Inhalt: Zwei hadernde Parteien, Elsli Tragdenknaben mit ihrer Mutter Froneca Treibzu und Uli Rechenzahn mit seinem Vater Lüpold, erscheinen vor dem Chorgericht. Uli hat Elsli die Ehe versprochen, weigert sich aber nun, sein Versprechen einzulösen. Froneca Treibzu überhäuft Uli mit einer Flut von Schimpfreden, die Vater Lüpold Rechenzahn nicht minder kräftig pariert. Die Parteien nehmen ihre Fürsprecher. Die Mutter Elslis, der Vater Ulis und die beiden Fürsprecher reden dann dem Jungen während der Gerichtshandlung so zu Herzen, daß er sich erweichen läßt. Elsli, die allerdings eine stürmische Vergangenheit hat, fleht mit herzlichen Worten um Verzeihung.

Der Schluß fällt sehr ins Possenhafte, indem auch die beiden Alten sich verloben, die einander erst noch alle Laster vorgehalten haben. Nur einige Fürsprecher grollen und möchten gern den Frieden, der ihnen nichts einträgt, hintertreiben. Doch die beiden Brautpaare sind bereits abgezogen.

Am Inhalt änderte Cäsar von Arx fast nichts. Nur der Schluß erfuhr eine entscheidende Abänderung, indem der possenhafte Abzug unter dem Jubel der Beteiligten nicht durch das nachträgliche Hintertreiben einiger Fürsprecher gestört wird. Diese Satire gegen die Juristen ließ der Bearbeiter fallen. — Auch einige Personen, die im Manuel'schen Spiel weniger wichtige Rollen haben, fielen in der Bearbeitung weg.

«Elsli Tragdenknaben» ist die am wenigsten geglückte Bearbeitung Cäsar von Arx'. Die meisterhafte und lebensnahe Gestaltung der Charaktere, die kurzen Dialoge mit ihren blitzschnellen Paraden, die wuchtige Dynamik und die satten Farben Niklaus Manuels sind bei von Arx verblaßt.

Zur dritten Abteilung der Erneuerung alter Spiele gehört das Totentanz-Spiel

*Von fünferlei Betrachtnis*

Der Basler Schulmeister Johannes Kolros (1500—1558) schrieb im Jahre 1532 sein Spiel «Fünferlei Betrachtnisse, die den Menschen zur Buße reizen». Kolros knüpft an die Basler Totentanz-Überlieferung an und vereinigt in seinem Spiel den damals so beliebten Vorwurf vom «Jedermann» mit dem des «Verlorenen Sohnes».

Die Bearbeitung Cäsar von Arx' geht auch hier in der Hauptsache dahin, das theatralische Element zu verdichten. Er übernimmt von Kolros Idee und Gehalt und formt sie nach seinem Ermessen zur theatralischen Wirkung. Verschwunden sind vor allem die Längen, die unzähligen Bibelzitate und das monologhafte Auftreten der Figuren, neu hinzugekommen sind das erotische Element und die Ausgewogenheit des antithetischen Figurenpaares Tod und Teufel.

Der Anfang des Spiels ist neu. Die handelnden Personen treten mit dem Spielansager auf. In kurzen Worten erklärt der Spielansager den Verlauf der Handlung und stellt die fünf Betrachtnisse, von denen im Spiel die Rede sein wird, gleich an den Beginn als Ausgangspunkt für das Spielgeschehen. Dann verweist er die Spieler auf ihre Plätze und — ähnlich wie im Calderon'schen Welttheater — hält sie an, ihre Rollen gut zu spielen.

Ein reicher Jüngling tollt mit vier bis fünf andern, die ihm als ihrem Herrn und Gastgeber hofieren. Sie wollen, da es Ostern ist, sich mit Spiel und Tanz unterhalten. Der ausgelassenen Gruppe steht plötzlich ein Prädikant gegenüber. Er hält dem Jüngling ein großes Kruzifix entgegen und mahnt ihn zu einem christlichen Leben. Der Prädikant verweist ihm seine Missetaten mit der ersten Betrachtnis:

Willst also freun mit Saufen und Fressen,  
Anstatt sein Sterben du betrachtest  
Die Eitelkeit der Welt verachtest.

Doch der Jüngling und seine Kumpane verlachen den Prädikanten. Das ausgelassene Treiben geht weiter. Ein leichtes Mädchen, Irmeltraut, wirbt um den Jüngling. Ein wilder Tanz hebt an. Da trifft der Tod den Jüngling. Die Schar stiebt erschreckt auseinander. Der Jüngling bittet den Tod um eine Gnadenfrist, damit er sein Leben als reumütiger Christ beendigen könne. Der Tod gewährt sie ihm mit den Worten der zweiten Betrachtnis:

Wer allezeit seinen Tod betracht  
Gar leicht der Welt Betrug veracht.

Der Jüngling legt seine schönen Kleider ab und büßt im härenen Büßerhemd.

Da tritt der Teufel hinzu und sieht sich vom Tod geprellt. Tod und Teufel wetten um die Seele des Jünglings. Vom Teufel herbeigerufen kommen schön Irmeltraut und ein Geselle, der dem Büßenden die Teufelsbraut zuführen will. Der Jüngling, von Versuchungen umdroht, ruft den Prädikanten um Hilfe und bittet ihn um seine Lehre, die der Prädikant mit der dritten Betrachtnis beschließt:

Zu betrachten den Betrug der Welt,  
So der Teufel dir hat als Falle gestellt.

Irmeltraut und der wüste Geselle sind geflohen. Wutentbrannt schleudert der ergrimmte Teufel dem Jüngling die vierte Betrachtnis entgegen:

Da bin ich schon, mach dich bereit  
Zur viert Betrachtnis, heißt: die Höll,  
Darein du mußt, mein Leibgesell!

Wie der Teufel sich an den Jüngling heranmachen will, läßt der Prädikant seine Mönchskutte fallen und steht als Engel im weißen Gewand da. Der Engel führt den Jüngling mit den Worten der fünften Betrachtnis in das Paradies der Glückseligkeit:

Dort wird zum Lohn und ewigen Heil  
Die fünft Betrachtnis dir zuteil:  
Des Himmels Glorie und Seligkeit.

Ein großer und tiefer Ernst umspannt das ganze Spielgeschehen. Gut und Bös stehen im dialektischen Gegengewicht. Der Tod ist der große dramatische Beweger des Geschehens. «Von fünferlei Betrachtnis» ist die schönste und ergreifendste Bearbeitung Cäsar von Arx'. Nie hat er die Ausgewogenheit von Wort und Handlung, von Spiel und Ernst, von Original und Nachdichtung so trefflich gestaltet wie hier.

Eine sechste Bearbeitung ist nicht über ein Szenarium hinausgediehen. Es handelt sich um «Manchermann», ein Totentanz-Spiel nach der barocken Tragödie «Cenodoxus, oder Der Doctor zu Pariß» (1602) von Jakob Bidermann (1578—1639). Dem ausführlichen Szenarium liegt, so weit ersichtlich ist, ein unbändiger Wille zu kraftvoller theatralischer Formulierung zugrunde. Es ist zu bedauern, daß dieser großartige Entwurf aus dem Jahre 1932 nicht zur Ausführung kam. «Manchermann» hätte ein ergreifendes christliches Mahnspiel abgeben können.

### 3. Kapitel

## Festspiele

Die Tradition der schweizerischen Festspiele, wie sie anlässlich großer Feste und Feiern aufgeführt werden, führt um Jahrhunderte zurück, und es gab eine Zeit, da man ernstlich gehofft hatte, aus solchen Festspielen würde sich etwas Ebenbürtiges zu den attischen Tragödien entwickeln.

Das erste große patriotische Festspiel von Rang ist die im Jahre 1886 in Sempach aufgeführte «Sempacher Schlachtfeier». Der Verfasser war Heinrich Weber. Dieses erste eidgenössische Spiel erfreute sich eines großen Erfolges und zog die Aufmerksamkeit von Schriftstellern und Komponisten auf sich, die im Festspiel eine neue Wirkungsmöglichkeit sahen.

Zu Beginn der neunziger Jahre gelangte die neue Gattung mit den Spielen von Schwyz und Bern — beide 1891 — zu einer ersten Blüte.

Großer Beliebtheit erfreute sich die «Calvenfeier» (1899) von M. Bühler und G. Luck, zu der Otto Barblan die Musik beige-steuert hatte. Historie und Allegorie standen hier ohne innern Bezug in einer losen Bilderfolge nebeneinander.

Einen Höhepunkt sah man im Schaffhauser Festspiel von Arnold Ott aus dem Jahre 1901. Ott schuf den Typus des «Festdramas» mit einer einheitlichen, realen Handlung. Er unternahm auch den Versuch, die Zuschauer mit dem Spiel in Verbindung zu bringen. Beim Schwur der Darsteller am Schluß des Spiels erhoben sich die Zuschauer und schwuren mit den Spielern den Treueid. Hernach erfolgte ein Zug der Darsteller und Zuschauer durch die Straßen der festlich beleuchteten Stadt.

In der Folge versuchte sich auch der Zürcher Adolf Frey im Festspiel, hatte aber damit bedauerlich wenig Erfolg.

Mit der Absicht, die Gattung zu reformieren, verlegte der Basler Carl Albrecht Bernoulli den Schwerpunkt des Ausdrucks auf das Allegorische. Er war es auch, der das antikisierende Chormotiv in das Festspiel einführte (in «St. Jakob an der Birs»). Durch die Gegenüberstellung zweier sich dialektisch bekämpfender Sprechchöre erhob er das Festspiel zum Ideen-Drama. Bernoulli erstrebte ein Spiel aus *einer* Idee und *einem* Stoff.

Aber trotz einzelner über das Mittelmaß hinausragender Werke Bernoullis, wie «St. Jakob an der Birs» (1912) und «Die Umkehr der Stäbe» (1914), wurde die Gattung des Festspiels bald als unfruchtbar totgesagt. Und Paul Lang schrieb in seinem Buch «Bühne und Drama der deutschen Schweiz im XIX. und beginnenden XX. Jahrhundert» (1924): «Als maßgebende Erscheinung dürfte die Festspielepoche nun abgeschlossen sein, obschon es natürlich weiterhin Festspiele geben wird. . . . Mag die Kunstlosigkeit des Festspiels mit seinem naiven Geschichtsoptimismus, seinem an die mittelalterlichen Mysterienspiele erinnernden Nebeneinander von Handlungen, die hier zeitlich auseinanderliegen, wie sie dort räumlich auseinanderlagen, der Landbevölkerung der Schweiz angemessen sein, dem städtischen Publikum war die Gattung selbst in seiner Blütezeit relativ schwer verdaulich. Das war wohl auch der tiefere Grund, warum alle Anregungen auf Erhebung des Festspiels zu einer regelmäßigen Institution auf taube Ohren fielen» (Seite 81 f.).

Paul Lang schrieb diese Worte im gleichen Jahr, da Cäsar von Arx mit seinem Aarauer Spiel «Die Schweizer» dem Festspiel eine neue Gestalt verlieh und damit eine neue Festspielepoche einleitete.

\*

Cäsar von Arx' Tätigkeit als Festspieldichter reicht aber weiter zurück. Sein erstes Festspiel und zugleich sein erstes Werk

### *Laupen*

schrieb er als Siebzehnjähriger im Jahre 1912. Das Stück trägt den Untertitel: Ein historisches Bühnenstück aus der Schweizergeschichte. Die zur Handlung gehörige Musik ist vom Basler Philipp Strübin komponiert.

Zwei Jahre später, 1914, am Vorabend des Ersten Weltkrieges, trat der junge Autor mit seinem Stück an die Öffentlichkeit und führte es mit Schülern und Schülerinnen der Obern Realschule und der Töchterschule Basel am Stadttheater in Basel auf. Die Ausstellungsleitung der Schweizerischen Landesausstellung 1914 in Bern lud Cäsar von Arx und seine Mitschüler ein, das Stück in der dortigen Festhalle zu spielen.

Zwei Handlungen werden in «Laupen» miteinander verknüpft: die Liebe Werner von Bubenbergs zu Elsbeth Burkart und der Kampf der Berner gegen die Verschwörung des Adels.

Das Stück spielt im Jahre 1339, dem Jahr der Schlacht bei Laupen.

1. Aufzug: In Bern rüstet sich Werner von Bubenberg, der Sohn des Schultheißen von Bern, zur Hochzeit mit Elsbeth Burkart, der Tochter

eines angesehenen Werkmeisters, in einer Zeit, da die Ausbreitung des Standes Bern den Neid des umliegenden Adels erregt. Die Nachricht über die Einäscherung eines Bauernhofes bringt die versammelten Bürger auf. Klaus Störri, ein betagter Mann, beruhigt die aufgebrachte Menge und mahnt zur Vorsicht und zum wohlüberlegten Anschlag auf die Feinde Berns.

Rudolf von Erlach, der nachmalige Sieger von Laupen, unterbricht die Hochzeitsfeierlichkeiten mit der Hiobsbotschaft vom Bund des Adels gegen Bern und der Belagerung Laupens, des Einfallstors nach Bern. Die Berner beschließen, der Stadt zu Hilfe zu eilen.

2. Aufzug: Vor Laupen im Lager der Feinde Berns herrscht ein wüstes Treiben. Aßtraute, eine alte Kartenlegerin, prophezeit den zechenden Rittern die drohende Niederlage. Bald kommt es zur Schlacht mit dem Sieg der Berner und einer kühnen Heldentat der jungen Frau von Bubenbergs. Zum Schluß singen die Sieger den Schweizerpsalm.

Der erste Akt führt also in die Welt der Berner, der zweite in jene ihrer Feinde. Doch trotz dieses einfachen Aufbaus gelingt es dem jungen Autor nicht recht, die beiden gegensätzlichen Welten in einem überzeugenden dramatischen Konflikt gegeneinander auszuspielen. Es gebricht ihm noch an Kraft der Gestaltung.

Bei der Ausarbeitung des zweiten Aufzuges mag dem Verfasser «Walensteins Lager» vorgeschwebt haben, denn das Lagerleben vor Laupen trägt die unverkennbaren Züge des Schiller'schen Stückes.

Für die Verbundenheit des Landmanns mit seinem Grund und Boden zeugen die Worte des von seinem Hof vertriebenen Windegger, den der Verfasser selber dargestellt hat: «Der Bauer kommt auf der Scholle, die er sein eigen nennt, zur Welt. Mit dieser Scholle wächst er auf — sie ist seine Freundin — ; er wird zum Mann und lernt die Scholle lieben, weil sein Herz eins ist mit ihr . . . Wer uns die Scholle zerstört, zerstört uns das Leben.»

«Laupen» war ein vielversprechender Anfang. Und der Berichterstatter des «Berner Tagblatt» schrieb nach der Berner Aufführung: «Auf alle Fälle ist zu bemerken, daß die Berner die jungen Basler mit dem Berner Festspiel enthusiastischer aufgenommen haben als die würdigen alten mit der «Bundesburg»<sup>9)</sup>.

### *Solothurner Spiel*

Das «Festspiel zur Gründungsfeier der Schützengesellschaft der Stadt Solothurn 1520—1922» wurde von Cäsar von Arx auf Bestellung der

Leitung der Vierhundertjahrfeier in kürzester Zeit niedergeschrieben und am 1. August 1922 zu Solothurn unter der Regie des Autors in einer Festhalle aufgeführt. Die zur Handlung gehörige Musik komponierte Richard Flury.

Das Stück spielt im Jahre 1522, dem Jahr der Niederlage der Schweizer bei Bicocca.

Die Armbrustschützen der Solothurner Altstadt und Vorstadt treffen sich zu einem fröhlichen Schießen. Ein Vorstädter Bursche wird Schützenkönig und zum Zeichen des Sieges «amtlich behost und ehrenbeweint». Sein Triumph jagt der Jugend das Blut in die Köpfe. Sie will nicht tatenlos zu Hause bleiben.

Wir wollen zum König von Frankreich traben,  
Der liebt die starken Schweizerknaben!

Nicht die Mädchen und nicht die erfahreneren Alten können sie zur Vernunft bringen, da ertönt vom Sankt Ursenturm das Hornsignal, das die Ankunft einer heimkehrenden Reisläuferschar meldet. Von Wunden und Staub bedeckt, die Kleider zerrissen, die Waffen zerbrochen, die Banner zerfetzt, so ziehen sie daher. Der Jubel des Volkes bricht zusammen, denn viele, die ausgezogen sind, kehren nicht wieder.

Die heimgekehrten Reisläufer erzählen, anschaulich und packend, den Zug nach dem Welschen Land, die Niederlage bei Bicocca. Noch immer würgt sie die Wut, doch schon erkennen sie den Grund ihrer Unterlegenheit: die Feuerwaffe hat über Armbrust und Spieß gesiegt, das Neue hat das Alte überwunden. Darum sollen sich die Jungen im Handhaben der neuen Waffe üben und ihre Kraft dem Vaterland erhalten.

Mit dem Solothurner Spiel huldigt Cäsar von Arx dem wehrhaften Genius seines Volkes. Er erhebt die Handlung zum Symbol. Die Tatsache des Waffenwechsels benützt er zur Ächtung der Reisläuferei und zum Aufruf zu Selbstbesinnung und Wehrbereitschaft. Das Schützenfest soll nicht nur Anlaß zu fröhlichem Treiben, sondern vor allem ein Kräftemessen im Gebrauch der Waffen sein, damit diese Waffen dereinst das Vaterland schützen mögen. Mit dem Gewehr in der Hand soll der Schweizer künftig nicht mehr in fremde Dienste ziehen, sondern nur noch die Heimat schützen.

Diese zentrale Grundidee tut sich auch in der Schlußrede des Schultheißens von Solothurn kund:

Was aber schützt dies Kleinod ohne gleichen,  
Was hat bis jetzt uns den Respekt verschafft  
Bei Papst und Kaiser und den Nachbar-Reichen?  
Der Eidgenossen Wehr- und Waffenkraft!

---

Was wir gebaut, das wird uns überdauern,  
Solang' ein Schweizerarm in Waffen reift!  
Solang' wird keine Macht ins Joch uns zwingen,  
Die Heimat stehn solange' in Blust und Kraft,  
Als freie Schweizer so wie heute singen  
Das Hohe Lied der Eidgenossenschaft!

Das Solothurner Spiel ist in drei Szenen aufgeteilt, die einschnittlos aneinandergereiht werden. Die einzelnen Übergänge werden lediglich durch Aufzüge und festliche Musik markiert. Dieses Spiel ist insofern ein Fortschritt gegenüber «Laupen», als es dem Typus des Festdramas näher steht.

Eine neue, allgemeingültigere Form des Festspiels schuf von Arx aber erst mit dem Aarauer Spiel.

### *Die Schweizer*

Als nach dem Weltkrieg 1914—1918 das erste eidgenössische Schützenfest, 1924, in Aarau vorbereitet wurde, veranstalteten die Aarauer einen Wettbewerb zur Erlangung eines Festspiels (vgl. Seite 15 f.). Der Preisträger war Cäsar von Arx. Sein historisches Festspiel «Die Schweizer» wurde in einer Festhalle in gekürzter Fassung<sup>10)</sup> in zehn Aufführungen vor über hunderttausend Zuschauern unter der Regie des Autors gespielt. Die Musik komponierte der Aarauer Werner Wehrli.

Die zentrale Idee des Spiels ist der Bau des Schweizerhauses.

Cäsar von Arx verwendet in den «Schweizern» noch teilweise die überlieferte Form. Er baut sehr bewegte Bilder aus der eidgenössischen Geschichte in historischer Folge auf:

Vorspiel

1. Tell (1291)
2. Ernte
3. Sempach (1386)
4. Markt
5. Murten (1476)
6. Machthöhe (1477—1513)
7. Jungschweiz

8. Marignano (1515)
9. Reformation (1522—1531)
10. Heimat und Fremddienst
11. Patriziat und Bauernkrieg (1653)
12. Untergang der alten Eidgenossenschaft (1792—1802)
13. Pestalozzi
14. Beresina (1813)
15. 1848
16. 1914

Doch schon findet von Arx eine echte dramatische Verknüpfung dieser Bilder, indem er die Geschichte als einen doppelten Kampf darstellt.

Zwei große Chöre, die kriegerischen Wehrmütter und die friedlichen Nähmütter, widerstreiten einander mit Werken des Krieges und des Friedens, ein Motiv, das ähnlich bereits von Carl Albrecht Bernoulli (in «St. Jakob an der Birs» 1912) verwendet wurde. Nach dem Vorbild der Chöre des Aischylos greifen die von Arx'schen Chöre in die Handlung ein. Den großen Kriegstaten, von den triumphierenden Wehrmüttern in die Waagschale geworfen, antworten die Hinweise der Nähmütter auf die verderbliche Wirkung des Waffenhandwerkes, auf Bruderzwist und blutige Niederlagen, auf glückliche Zeiten des Friedens. Unnachgiebig halten die ewig entzweiten Schwestern an ihren Idealen fest, bis sie, der Not gehorchend, im Weltkrieg (1914) sich zusammenfinden und mit dem Bauherrn des Schweizerhauses der Urmutter Helvetia vereint zu dienen geloben: «Pflugschar und Schwert dürfen niemals sich trennen!»

Das zweite Element dieses doppelten Kampfes bilden zwei überwirkliche Gegenspieler: der Bauherr des Schweizerhauses und der Tod. Der Bauherr, die Verkörperung des Schweizer Volksgenius' und zugleich der Herold des Spiels, steht in ewigem Kampf gegen den Tod, der in vielerlei Gestalt (als Schnitter, als Schweizersöldner, als Ambassador, als Jakobiner und als napoleonischer Werbetrommler) auftritt, um die Bauleute des Schweizerhauses vom Bau fernzuhalten und ins Verderben zu locken.

Als Helden des Spiels durchschreiten Wilhelm Tell, Karl der Kühne, Hans Waldmann, Kaspar von Hertenstein, Niklaus Leuenberger, Christian Schybi, Napoleon Bonaparte und Heinrich Pestalozzi die Bühne. Symbolische Darstellung finden der kleinliche Kantönligeist, die Kriegsfurien und das Schweizervolk aller Stände und Zeiten (von 1291—1914). Burgundisches Kriegsvolk, französischer Revolutionspöbel und napoleonische Soldaten vervollständigen die bunten Bilder.

Das letzte Bild (1914), da die symbolhaften Figuren des Krieges, des Lasters, des Terrors und der Verzweiflung an den vereinigten Schwestern der Wehrmütter und Nährmütter abprallen, leitet in das apotheotische Finale über. Die Urmutter Helvetia tritt auf, aber nicht als allegorische Figur mit Panzer und Schild, sondern als einfach gekleidete Frau aus dem Volk mit zwei Kindern an der Hand. Alle Spieler erheben feierlich die Schwurfinger und beschließen das Spiel mit der Nationalhymne «Rufst Du, mein Vaterland . . .».

Mit den «Schweizern» errang Cäsar von Arx seinen ersten großen Erfolg und damit weiteste Anerkennung im ganzen Land. Er erweckte das von Paul Lang totgesagte Festspiel zu neuem Leben und hob es auf die Ebene des allegorischen Geschichtsdramas.

### *Das Berner Oberland-Spiel*

Um die Hirtenspiele von Unspunnen (im Berner Oberland) neu zu beleben und ihnen eine vaterländisch-schweizerische Sinngebung zu verleihen, schrieb Cäsar von Arx in den Jahren 1924/25 das «Berner Oberland-Spiel». Die zur Handlung gehörige Musik komponierte Paul Burkhard.

«Unter den schweizerischen Volksfesten großen Ausmaßes haben in den letzten Jahrzehnten die periodisch wiederkehrenden Winzerfeste in Vevey und die Narzissenfeste in Montreux, zu denen sich in späterer Zeit die Kamelienfeste in Locarno gesellten, Berühmtheit erlangt. — Im Herzen des Berner Oberlandes, in Interlaken, hat man sich erinnert, daß dort vor mehr als hundert Jahren ähnliche Feiern stattgefunden haben. Es waren die Unspunner Hirtenfeste, zu denen sich jeweils Gäste aus aller Herren Ländern, ‚englische, schwedische, dänische Lüt, vo Rueßland, Frankrich, viel hundert Stund wit‘ einfanden. Madame de Staël hat diesen Festen ein literarisches Denkmal gesetzt und auch in Rudolf von Tavel's berndeutscher Erzählung ‚Unspunne‘ sind sie anmutig geschildert» (Schweizerische Mittelpresse).

Das Experiment, diese Unspunner Hirtenfeste zu erneuern, ist gescheitert. Was übrig blieb, war Cäsar von Arx' Festspiel, das 15 Jahre nach seiner Entstehung, am 4. November 1939, im Stadttheater Bern aufgeführt wurde (vgl. Seite 17 f.).

Das Spiel sucht die Geschichte des Berner Oberlandes in verschiedenen legendenhaften und historischen Bildern darzustellen.

Im Vorspiel schafft Gottvater nach dem Muster des Paradieses das Berner Oberland und erwählt einen Engel zum Schutzheiligen Beatus.

Erster Teil: Ein Mönch (= Kirche), zwei Ritter, König und Kaiser streiten sich um den Besitz des schönen Landes. Da bringt ihnen der Spielansager ein Kartenspiel und bestimmt, daß dem Gewinner das Land gehören soll. Aber alle fünf bringen sich gegenseitig um. Der Tod will nun als Sieger das Land in Besitz nehmen, doch der Schutzheilige Beatus, das Symbol des Lebens, macht es ihm streitig.

Als sich dann das Berner Oberland mit der Stadt Bern vereinigt, werben die fremden Mächte auch unter den Oberländer Bauern Söldner. Beatus betet zu Gott, daß er seine Schutzbefohlenen vom verderblichen Reislaufen abhalte.

Zwischenspiel: Die Heilkraft der Quellen wird entdeckt. Auf der Alp herrscht ein fröhlicher Badebetrieb. Doch der schwarze Tod bricht über das Land herein und bereitet dem ausgelassenen Treiben ein Ende.

Zweiter Teil: Söldnerdienst, Bauernkrieg und französische Revolution erschüttern auch das anmutige Berner Oberland. Doch bald kehren die friedlichen Zeiten wieder, und zahlreiche Gäste aus dem In- und Ausland strömen herbei, um an fröhlichen Volksfesten teilzunehmen.

Im Epilog belohnt Gottvater die Spieler, und der Spielansager schließt den bunten Bilderbogen mit den Worten:

Es spiegelt in der kleinsten Scherbe  
Gar oft sich eine ganze Welt.

Diese oberländische Chronik erreicht nicht mehr die Wucht und Wirkung des Aarauer Spiels und vermag durch die ziemlich sprunghafte Aneinanderreihung von Bildern und historischen Gesprächen nicht dessen gedankliche Fülle zu erreichen. Es fehlt ein verbindendes Glied, das die arg zerstückelte Handlung zusammenhalten könnte.

Auch der dramatische Stil, der Fastnachtssposse, Mysterienspiel und volkstümliches Theater auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sucht, fällt gegen den früheren ab.

Das «Berner Oberland-Spiel» bildet aber trotzdem ein wichtiges Glied in der Entwicklung dieser Art geschichtsdramatischer Aufrollung einer Handlung, die nicht das Schicksal eines Menschen, sondern das Volksschicksal zum Gegenstand hat.

### *Die Brücke*

Für das Aargauische Kantonalschützenfest, das 1927 in Brugg stattfand, schrieb Cäsar von Arx das Brugger Festspiel «Die Brücke». Die Musik komponierte wieder der Aarauer Werner Wehrli.

Das Spiel zerfällt in drei Teile, die drei Epochen entsprechen, und handelt von der Brücke über die Aare, den Namen der kleinen Stadt deutend. Eine mythologische Figur, Nehalennia, die heidnische Göttin des Fließenden, verbindet die drei Epochen. Ihr zur Seite stehen die Wellen-Geister der Aare, der Reuß und der Limmat.

Der erste Teil des Spiels führt in die Zeit der römischen Herrschaft über Helvetien und zeigt den Bau der Brücke zur Römerzeit. Zum gegenseitigen Schutze schlagen die römischen Soldaten und die helvetischen Bauern eine Brücke über die Aare. St. Nikolaus, der christliche Schirmherr der Fischer und Hirten und Schutzpatron von Brugg, symbolisiert die Bekehrung der Heiden zum Christentum. Er weihet «die künftige Stadt dem Herrn, der sie gestattet hat».

Der zweite Teil spielt im Mittelalter und gibt einen bunten Einblick in das Leben der Brugger Schiffer, in das fröhliche Badeleben am Aarestrand und in das malerische Zunftwesen der damaligen Zeit.

Der letzte Teil des Spiels führt in die Zeit der bernischen Herrschaft über den Aargau und der französischen Revolution. Der Aargau wird aus der Untertanenschaft befreit und zum selbständigen Kanton erhoben.

Die Festspiele, die Cäsar von Arx für Brugg und Luzern (siehe unten) geschrieben hat, haben die völlige Erneuerung der Form gebracht. Statt der bisher üblichen allegorischen Figuren wird jetzt die Handlung selbst zum dichterischen Gleichnis. An die Stelle bewegter, aber nur lose miteinander verbundener Bilder tritt der zusammengeraffte dramatische Vorgang.

### *Schweizer Festspiel*

Ein Jahr später, 1928, erhielt Cäsar von Arx von der Leitung des Eidgenössischen Turnfestes 1928 in Luzern den Auftrag, ein Festspiel zu schreiben. So entstand das «Schweizer Festspiel», das unter Mitwirkung von 1200 Darstellern und drei Regisseuren in einer Festhalle am Bahnhof aufgeführt wurde. Die Musik zum Spiel komponierte wieder Werner Wehrli.

Gottvater entdeckt «einen ungeschaffenen Fleck auf weitem Erdenrund» und gibt den Werkengeln seiner Schöpfung den Auftrag, die Lücke zu füllen:

Aus ödem Felsgerölle lockt maienfrisches Grün,  
Laßt eine Alp von Blumen in tausend Farben glühn,  
Wölbt einen Dom von Tannen zu malerischer Sicht,  
Daß sich in klaren Seen sein dunkles Bildnis bricht.

Entfacht auf Bergesgipfeln der Firne weißen Brand,  
Ein Stücklein blauen Himmels dahinter aufgespannt.  
Zuletzt in dieses kleine Abbild der großen Welt  
Sei wie in der Legende der Mensch hineingestellt:  
Ein Feld, daß er's bebaue, ein Weib zu seiner Lust —  
Und wenn die Zeit erfüllt ist, ein Kind an Mutterbrust.

Dann kommt in einem farbigen und kontrastreichen «szenischen Ste-nogramm» <sup>11)</sup> die schweizerische Geschichte zur Darstellung: Morgarten, Sempach, die Burgunderkriege, die mailändischen Feldzüge, der Schwabenkrieg, das Söldnerwesen, der Bauernkrieg, die französische Revolution, der Einzug der Franzosen, die Zeiten der Helvetik und der Restauration und schließlich die Gründung der neuen Eidgenossenschaft.

Eine gewaltige Apotheose an die Arbeit beschließt das Festspiel. Älpler und Bauern, Handwerker, Turner und Studenten, Sänger und Schützen marschieren auf und stimmen in den Schlußchor ein:

Hie Schweizervolk! Von Berg und Tal,  
Von welsch und deutschem Land,  
Uns Völker eint in freier Wahl  
Der Arbeit edles Band! —  
Mag Welt um Weltmacht gieren,  
Wir han nur *einen* Geiz:  
Kein Handbreit zu verlieren  
Vom Vaterland! Hie Schweiz!

Das «Schweizer Festspiel» verzichtet völlig auf eine Aufteilung in einzelne Szenen oder Bilder. Der dramatische Vorgang ist zusammenge-  
rafft. In pausenloser Folge fliegt alles vorüber. Nicht mit Unrecht haben  
die Kritiker auf die Einflüsse des Kinos hingewiesen.

Ein ergreifender Höhepunkt des Spiels ist die Klage der Frauen um Winkelried. Mit einem Male ist der Tote nicht mehr nur Winkelried, und die Klage der Frauen und Mütter ist aller Frauen Klage um alle  
gefallenen Helden aller Kriege.

\*

Mit dem Luzerner Spiel von 1928 schließt die erste Periode der von  
Arx'schen Festspiele. Erst 1941 wird der Dichter wieder mit der Aus-  
arbeitung eines eidgenössischen Spieles betraut. In die Zwischenzeit fällt  
ein Hörspiel, das ebenfalls einen festspielartigen Charakter hat.

Im Jahre 1932 erteilte das Studio Bern des Schweizerischen Landesenders Beromünster Cäsar von Arx den Auftrag, zum fünfzigjährigen Jubiläum der Gotthardbahn ein Hörspiel zu schreiben. Die Erstsendung dieses Hörspiels, für das der Verfasser den etwas unglücklichen, weil nichtssagenden Titel «1882—1932» gewählt hatte, fand am 27. Mai 1932 statt.

Das Hörspiel oder besser die Hörfolge «1882—1932» ist ein dokumentarischer Überblick über die Geschichte des Gotthard, des Verbindungswegs von Nord und Süd.

Das Spiel beginnt in der Gegenwart. Der Gotthardzug hält in Göschenen. Die Reisenden drängen sich an den Kiosk des Bahnhofrestaurants, um einen Imbiß zu erstehen.

Ein Berliner wird über diesen, seiner Ansicht nach unnützen Aufenthalt von fünf Minuten unwillig. Sein Nachbar, ein Schweizer, stellt an ihn die Frage: «Wissen Sie, was der Staufenkönig Friedrich II. im Jahre 1212 ausgerufen hat, als er von Italien nach Deutschland reiste, um gegen den Welfenkönig Otto IV. zu kämpfen?» Auf das Nein des Berliners gibt er ihm die Antwort: «In fünf Tagen von Mailand nach Basel, wer mir das ermöglichte, der könnte von mir alles verlangen!»

Und nun blendet der Verfasser zurück und stellt in eindrucklichen Hörszenen die bewegte Geschichte des Gotthard dar. Da hört man vom Bau der stiebenden Brücke durch den sagenhaften Schmied von Göschenen, von Eschers Kampf um die Gotthardbahn, in einem idyllisch-romantischen Intermezzo vom letzten Postillon vom Gotthard, von Louis Favre und seinem Tunnelbau.

Dann mahnt der Kondukteur zum Einsteigen. Der Zug fährt durch den Tunnel nach Süden.

In einen Aufenthalt von fünf Minuten am Bahnhof in Göschenen drängt der Verfasser einen chronikartigen Querschnitt durch die Paß- und Bahngeschichte des Gotthard. Die einzelnen, losen Szenen werden einzig durch die Kontinuität des geschichtlichen Ablaufs zusammengehalten.

Da das Hörspiel rein akustisches «Theater» ist und nur vom Wort, vom Ton und vom Geräusch lebt, fallen alle übrigen Darstellungsmittel des Theaters, d. h. der Schaubühne dahin. Das akustische Element muß allein das Geschehen tragen.

Von Arx gestaltete durch das Medium der Sprache zehn einprägsame und ausdruckskräftige Hörszenen. Mit diesem Hörspiel bewies er, daß er

nicht nur monumentale Festspiel-Bilder schaffen, sondern schon allein mit der Sprache Eindrückliches gestalten kann.

\*

### *Das Bundesfeierspiel 1941*

Mit dem «Bundesfeierspiel 1941» hat Cäsar von Arx seine Festspieltätigkeit wieder aufgenommen. Das Spiel entstand im Auftrag des Schweizerischen Bundesrates zum sechshundertfünfzigjährigen Jubiläum des Bestehens der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Es wurde in Schwyz auf einer Freilichtbühne in 17 Aufführungen vor über 150 000 Zuschauern aufgeführt. Die Musik zum Spiel komponierte Stiftskapellmeister Johann Baptist Hilber.

Den Stoff zu diesem eidgenössischen Spiel liefert die schweizerische Geschichte, die, abgekürzt, in drei gewaltige Akte gepreßt wird.

Der erste Teil (1291) spielt zur Gründungszeit. Um drei wuchtige Tische der Landesstube stehen und sitzen die Männer von Uri, Schwyz und Unterwalden. Der Pfarrer von Schwyz liest aus der Chronik vom Anfang der drei Länder. Beim 13. Jahrhundert angelangt, geht die Lesung in Handlung über. Die Männer geraten über den Wert der Bundesbriefe in Streit. Sie versöhnen sich schließlich im Gedanken, daß die Briefe solange bestehen, als sie bereit sind, für sie zu kämpfen. Dann erzählen ein Schwyzer, ein Unterwaldner und eine Urnerin, was sie von den Vögten erleiden mußten.

Da tritt Tell auf. Er schildert seine Tat und ruft die Waldstätte zur Einigkeit auf, um den kommenden schweren Zeiten zu begegnen. Die drei Länder sind dazu bereit. Darauf spricht Tell die Worte des Bundesbriefes vor, der Pfarrer schreibt sie nieder, und die Männer beschwören den neuen Bund. Am Herdfeuer wird die Siegelkerze entzündet, mit welcher der Brief besiegelt wird.

Der zweite Teil (1477—1481) zeigt die Eidgenossenschaft auf der Höhe ihrer politischen Macht. Die Siege über Karl den Kühnen von Burgund werden in üppigen Festen gefeiert. Wo vorher am Herdfeuer das einfache Habermus gekocht wurde, werden jetzt Ochsen und Kälber gebraten. Nicht mehr einfache Frauen betreuen das Herdfeuer, sondern leichtgeschürztes Weibervolk tummelt sich herum. Die Gesandten Frankreichs, des Papstes, des Deutschen Reiches, Ungarns, Mailands und Savoyens bringen der jungen Großmacht ihre Huldigungen dar.

Bruder Klaus, der Einsiedler vom Ranft, erstickt die aufkeimende Saat des Bürgerkrieges. Er mahnt zur Einigkeit: «Machet den Zaun nit

zu weit, damit ihr dester bas im Frieden, in Ruh und Einigkeit, und in der Freiheit der Väter verbleiben möget. Lasset und hasset den Krieg — doch so euch jemand überfallen wollte, dann streitet tapfer für eure Freiheit und euer Vaterland!»

Der dritte Teil (1941) spielt in der Gegenwart. Männer aller Schichten und Altersstufen sind in der Landestube versammelt. Die Chronik berichtet von den schweren Zeiten der Eidgenossenschaft. Nicht weniger schwer lasten die Sorgen der Gegenwart auf den Männern. Langer Grenzdienst und behördliche Noterlasse haben manchen Bürger verwirrt.

Da tritt wieder Tell auf, diesmal als Wachtmeister einer Territorialkompanie, und beschwört den Geist von 1291. Noch lassen sich die Zweifler nicht überzeugen. Was vermöchten wir denn gegen die Riesenheere unserer Feinde? fragen sie. Da liest der Pfarrer aus der Chronik von den Schlachten, in denen eidgenössische Krieger eine Übermacht von Feinden besiegten. Tell ruft den Heldengeist von St. Jakob an der Birs wider die Verzagten. Henri Dunant weist auf die brüderliche Sendung der Schweiz hin «Hie Eidgenoß — Hie Leidgenoß». Und beide reißen Spieler und Volk zum Bekenntnis: «Rufst Du, mein Vaterland, sieh uns mit Herz und Hand all' Dir geweiht!» (Inhalt erweitert nach Fritz Müller-Guggenbühl, Wilhelm Tell im Spiegel der modernen Dichtung, 1950).

Das «Bundesfeierspiel 1941» ist ein Drama, das keine Individuen in seinem symbolischen Verlauf gebrauchen kann, sondern nur die Vertreter einer Idee. Selbst Wilhelm Tell, Bruder Klaus und Henri Dunant erscheinen im Grunde nicht als historische Gestalten. Der Dichter gestaltet den Mythos, der mit diesen Namen verknüpft ist. Sie verkörpern die Freiheit, die Eintracht und die Brüderlichkeit.

Für die Erscheinung Tells (im ersten Teil), der wie in Hodlers Vision aus den Wolken der Gebirge bricht, findet von Arx den wuchtigen Rhythmus der Ballade.

Im Sturm das Schiff  
Am Fels vorbei —  
Mit *einem* Griff  
War jäh ich frei!

Und als der Vogt nach Küßnacht ritt,  
Der Tod an seiner Seite schritt.  
Und als der Vogt zum Hohlweg kam,  
Der Tod ihm weg die Zügel nahm —  
Er sank zurück, er fiel vom Roß;  
Mit meinem Pfeil ich ihn durchschuß!

Nachdem eine erste Fassung den Geboten der Neutralität weichen mußte, hat Cäsar von Arx mit neuem Eifer die an ihn gestellte Aufgabe mit großem Können und vollendeter Meisterschaft gelöst. In gefahrvoller Zeit rief er sein Land mit dem bedeutendsten Werk seines Festspielschaffens zu Besinnung und Opferbereitschaft auf: «Nicht im Kriege, in der Erfüllung seiner wahren Sendung bewährt sich das Schweizervolk!»

### *Die Dornacher Schlachtfeier 1949*

Acht Jahre nach dem Bundesfeierspiel von Schwyz schenkte Cäsar von Arx der schweizerischen Festspielbühne sein letztes Werk. Es entstand zur Feier der 450jährigen Wiederkehr des Gedenktages der Schlacht von Dornach (1499). Den musikalischen Teil steuerte der Solothurner Komponist Albert Jenny bei.

Die Feier umfaßt zwei Teile:

1. das Solothurner Gedenkspiel (für Solothurn),
2. den Festakt zur Enthüllung des Schlachtdenkmals in Dornach (für Dornach).

Beide Teile wurden Ende Juli, kurz nach dem Tode des Dichters, an den genannten Orten aufgeführt.

Da der Festakt in Dornach eine gekürzte Fassung des Solothurner Gedenkspiels ist, beschränken wir uns auf das letztere.

Die zentralen Grundideen des Spiels sind die Brüderlichkeit und die Unabhängigkeit des Schweizervolkes.

Das Stück beginnt mit einem glutvollen Streitgespräch zwischen dem eidgenössischen und dem kaiserlichen Chronisten. Sie spielen die Gegensätze des Schwabenkrieges, die zur Schlacht von Dornach mit ihren Folgen für die Eidgenossenschaft geführt haben, in These und Antithese gegeneinander aus.

Dann erscheinen die Frauen der bei Dornach gefallenen deutschen Edelleute und klagen den harten Sinn des Gegners an, da «die Edlen bei den Bauern liegen müssen». — Mit prunkvollem Gefolge tritt Kaiser Maximilian auf. Er will sich der Sache der Klägerinnen annehmen. Die siegreichen Eidgenossen von Dornach anerkennen aber Maximilian nur als Kläger, nicht als Richter, denn Gott allein ist Richter.

Niklaus Konrad, der Schultheiß von Solothurn, weist die Klage der Frauen zurück und verliest die Urkunde: «Es sei das Gedächtnis und Jahrzeit aller jener, die in der Schlacht gefallen sind, woher und wessen sie auch gewesen seien, *Freund oder Feind*, auf Sankt Maria Magdalenen Tag abends mit einer gesungenen Vigilie und andern morgens in der

Früh mit einer Seelenmesse zu Sankt Ursen loblich und würdig zu be-  
gehen.»

Und nun ziehen unter der Klage der trauernden Frauen und dem  
Gesang der Mönche Gruppen von Männern und Frauen aus Vergangen-  
heit und Gegenwart zum Requiem für die gefallenen Krieger beider La-  
ger in die Kirche.

Zum Schluß erheben die toten Ritter von Dornach ihre anklagende  
Stimme:

Das Volk der Eidgenossen heimzuholen,  
Das blutvergessene, ins Reich zurück,  
Dem es entwuchs so wie der Zweig dem Stamm,  
Ward uns geboten von des Reiches Krone.

Die toten Eidgenossen aber mahnen sie, daß das ihnen nicht bestimmt  
sei, da die Eidgenossen von heute das Erbe von Dornach hüten.

Cäsar von Arx' letztes Werk ist ein Mahn- und Besinnungsspiel. Es  
vermeidet die Glorifikation des festlichen Augenblicks und die Tendenz  
der Selbstverherrlichung.

Auch die «Dornacher Schlachtfeier» ist von jeglichem historischen  
Schema gelöst. Kein Schlachtenlärm unterbricht den einschnittlosen,  
zusammengerafften, verinnerlichten Verlauf der Handlung. Nur im  
Streitgespräch der beiden Chronisten erscheint kurz das geschichtliche  
Thema.

«Cäsar von Arx' Solothurner Gedenkspiel», schließt die Schweize-  
rische Theaterzeitung, «läßt uns nochmals den großen Verlust ermessen,  
den die schweizerische Dichtung, den das ganze Schweizervolk mit diesem  
volksverbundenen Sänger der Heimat erlitten haben.»

\*

In der fortschreitenden Entwicklung der Festspiele von Cäsar von  
Arx zeichnet sich eine klare Linie ab. Anfänglich hielt ihn noch das rein  
geschichtliche Ereignis gefangen («Die Schweizer»). Dann löste er sich  
von ihm («Die Brücke») und drang zur symbolhaften Deutung der Ge-  
schichte als Schicksal eines Volkes durch («Bundesfeierspiel 1941» und  
«Dornacher Schlachtfeier 1949»).

Cäsar von Arx bewahrte das schweizerische Festspiel nicht nur vor  
einem Stillstand in der künstlerischen und dramaturgischen Ausdrucks-  
weise, sondern wurde auch sein großer Erneuerer. Und den immer wieder  
erhobenen Einwand, daß der schweizerischen Literatur die überragenden  
Gestalter des Festspiels fehlen, dürfte das Schaffen Cäsar von Arx' wider-  
legen.

## 4. Kapitel

# Burlesken

### *Die Burleske vom Tod — Moritat*

Vor dem eigentlichen Durchbruch zum Schauspiel verfaßte Cäsar von Arx zwei Stücke, die ungedruckt und unaufgeführt blieben. Das erste, die «Burleske vom Tod», ein Mimus, stammt aus dem Jahre 1924, das zweite, die «Moritat», ein Lust-Mord-Spiel in sechs Bildern, aus dem Jahre 1928. Beide Stücke existieren nur in hektographierter Schreibmaschinenabschrift und sind kaum über den engern Freundeskreis des Dichters hinaus bekannt geworden.

Die Entstehungszeit der «Burleske vom Tod» und der «Moritat» fällt in die Epoche erfolgreicher Festspiele. Ihrem Wesen und ihrer Form nach kann man die beiden Werke als Versuche betrachten, als Versuche, aus dem engbeschnittenen Rahmen einer vorgeschriebenen Aufgabe herauszukommen.

\*

Cäsar von Arx nennt seine «Burleske vom Tod» einen Mimus. Mimus war ursprünglich eine Form der griechisch-römischen Stegreifposse. Wenn die Situation des Mimus, der Charakter des Stegreifes, hier in moderner Gestalt wiederkehrt, braucht man nicht unbedingt an antike Einflüsse zu denken. Die Situationen sind immer da, weil sie dem Menschlich-Allzumenschlichen Ausdruck verleihen.

Etwas überspitzt und übertrieben erscheint dieses Menschlich-Allzumenschliche in von Arx' «Burleske vom Tod». Der Stegreifcharakter ist da, aber es ist nicht mehr das realistische Weltabbild, das mit den Mitteln des Mimus, aus dem sich in der Folge der Schwank (vgl. «Vogel friß oder stirb») entwickelt hat, Lachen erzeugt.

«Die Burleske vom Tod» ist ein unaufführbares Lesestück. Schon der äußern Anlage nach stellt das Stück an eine Bühne beinahe unüberwindbare technische Schwierigkeiten. Der Ort der Handlung ist der «Zirkus Abendland», die Zeit die «Gegenwart aus der Vogelstrauß-Perspektive». Mit diesen örtlichen und zeitlichen Fixierungen ist der gigantische Rahmen abgesteckt. Der junge Dichter unterstreicht das gewaltige Ausmaß

seiner Burleske noch mit dem dem Stück vorangestellten Ausschnitt aus dem Prolog zur «Lysistrata» des Aristophanes von Hugo von Hofmannsthal: «. . . daß irgendwo in den Schatzkammern meines Innern die Vision einer Komödie schlummert, einer gigantischen Komödie, einer Weltkomödie, in der Menschen, Tiere, Götter durcheinander tanzen, Frechheit und Grazie einander umschlingen, einer Komödie, in der die höchste Form erfüllt und in göttlichem Übermut wieder zerbrochen wird . . .»

Frechheit und Grazie, das sind die beiden Pole der «Burleske»: Frechheit in der Form, in der Sprache; Grazie im lyrischen Ausdruck.

Die Ungewöhnlichkeit des Stückes liegt vor allen Dingen in der expressionistisch anmutenden Sprache. Da sind viele Wortvermischungen, wie etwa «papageifernd», «elephantastisch», «Syphilanthrop», «Mephistophilosophie» usw., Wortgebilde, die ganz gut von Christian Morgenstern stammen könnten. Da sind kühne Satzprägungen, wie «Aus der Verwesung Chaos seint euch wieder zu eurer Wesenheit», oder «Um seine Stirne froren tausend Morde», oder «ich savonarolle von Kirche zu Kirche». Da begegnen sich «enthimmelte» und «enthüllte» Menschen. Da stellt sich ein Reporter mit folgenden recht ungewöhnlichen Worten dem Tod vor: «Gestatten Sie: Müller 37, Berichterstatte der ‚Europazifc‘ — 500 000 Abonnenten, 143. Jahrgang, patridiotisches Organ der 9. Internationale und k.k. Sonntagsblatt Seiner Majestät des Kaisers von Grönland.» Die Bizarrerie und Skurrilität der Sprache steigert sich bis zu wortassoziativen Dialogen, wie etwa:

Erster Clown: Signorissima Anima Bella, die Madonna aus dem Pferdehimmel in ihrer neusten Satisfaktion.

Zweiter Clown: Attraktion, du Sirupleiche!

Erster Clown: Halt deine Abstraktion, du fossiler Wanzenembryo usw.

Zu solchen übersteigerten Bildern stehen in krassem Gegensatz liebliche Verse, wie:

Sie war von Schönheit so umhellt,  
Wie ein Rubin von Goldgeschmeide —  
Sie war ein Segel weißer Seide,  
Von Abendröte sanft geschwellt.

Der Tod ist tot: Auf diesem Paradoxon baut Cäsar von Arx eine phantastische Burleske auf. — Der Tod will Mensch werden, will die Freuden der Menschen genießen.

Ich war der Schwamm in Gottes linker Hand,  
Womit er auslosch, was die rechte pfuschte.

Der Tod erhält von Gott die Erlaubnis, Mensch zu werden. — Kein Mensch stirbt mehr, und alle toten Menschen werden wieder lebendig. Erst herrscht eitel Freude unter den Lebenden und den erneut zum Leben Erwachten. Aber bald entsteht eine große Unordnung auf der Welt, im «Zirkus Abendland», die vom Teufel im Souffleurkasten noch geschürt wird. Im wirren Kunterbunt der Gefühle und Ideen suchen die Verstorbenen nach dem Größten, der für sie sprechen und sie erretten soll. Man verlangt Napoleon, doch dieser wurde ertappt, als er das Völkerdenkmal in Leipzig in die Luft sprengen wollte; man verlangt Goethe, doch dieser steht Michelangelo Modell zu einer Gerhart Hauptmann-Büste; man verlangt Julius Caesar, doch dieser filmt in Amerika seine eigene Ermordung; man verlangt Richard Wagner, doch dieser komponiert die Relativitätstheorie; man verlangt Messalina, doch diese ist Probierrampe bei Steinach in Wien usw. usw. Der Größte wird nicht gefunden, weil ja jeder sich selbst der Größte ist. — Endlich wird über den Tod Gericht gehalten, er wird gekreuzigt und stirbt; die Menschheit ist wieder erlöst.

Es geht recht zirkus- und clownmäßig zu in dieser Burleske, in der das erotische Element eine große Rolle spielt. Absurde Bilder und bizarre Vorstellungen überstürzen sich. Alle Gesetze der Dramatik werden über den Haufen geworfen.

Die «Burleske vom Tod» vereinigt in sich die verschiedensten literarischen Reminiszenzen und Gattungen. Und von Arx warnt sich selber:

Vor allem hüte deine lose Zunge  
Vor eitler Mephistophilosophie,  
Damit dich nicht der grünste Zeitungsjunge  
Als Zaungast brandmarkt und als Faustkopie.

Das Werk des 29jährigen von Arx ist ein in grotesken Phantasien sich übersteigernder Mimus, worin neben grausig kühnen, überhitzten Bildern die schönsten Verse stehen, die von Arx geschrieben hat.

\*

Einen viel einheitlicheren und geschlosseneren Eindruck hinterläßt das vier Jahre später entstandene Lust-Mord-Spiel, die «Moritat» in sechs Bildern, obwohl auch hier das Verwirrende und das Ungestüme

gelegentlich obsiegen. Die «Moritat» ist ebenfalls ein unaufführbares Lesestück geblieben.

Was von der Sprache der «Burleske vom Tod» gilt, gilt auch in etwas vermindertem Maße von der «Moritat». Man findet hier ähnlich kühne Wortverschlingungen, wie etwa «Pubertät-à-tête» oder «Idiochsen» usw. Der Dialog ist etwas ruhiger.

Die Polizei sucht nach einem Lustmörder. In die Fahndungsaktion verwickeln sich hohe und niedere Elemente. Man spricht von pornographischen Photos, man läßt einen Orang Utan auf eine Frau los, eine Tänzerin enthüllt ihre Reize, und Eifersucht jagt Eifersucht. — Die menschlichen Laster werden ins grelle Rampenlicht zitiert. Und mit einem leisen Hohn auf die Selbstgerechtigkeit der Menschen läßt der Dichter die Bänkelsänger ad spectatores sprechen:

Und die Moral von der Geschicht?  
Für euch Ballast! Ihr braucht sie nicht!  
Ihr habt kein Tier in Eurem Blut,  
Ihr seid Beweis: der Mensch ist gut,  
Wie Gott nach seinem Ebenbild  
Ihn edel schuf, gerecht und mild,  
Keusch wie die Lilie im Tal,  
Von Kopf zu Fuß ein Ideal,  
Ein Bruder allen, jederzeit  
Mit Herz und Hand zur Hilf bereit,  
Die Wahrheit permanent im Mund,  
An Leib und Seele kerngesund,  
Zufrieden stets, nie schadenfroh,  
Mit *einem* Wort: Ihr seid nicht so!

Im Formalen ist die «Moritat» ein Fortschritt gegenüber der «Burleske». Von Arx gliedert sein Schauerstück in sechs Bilder und stellt die Verbindung durch Spielansager und Bänkelsänger her. In dieser Beziehung ist die «Moritat» die Vorstufe zum «Kleinen Sündenfall», wo der Dichter von der derben und obszönen Skurrilität Abstand genommen und der Bühnenballade einen endgültigen Ausdruck verliehen hat.

Der Schauplatz des Lust-Mord-Spiels, an dem der 33jährige Dichter ein volles Jahr gearbeitet hat, ist nach der Angabe des Verfassers «immer wo anders, als es gespielt wird». Diese Bezeichnung ist symptomatisch für das Suchen nach der gültigen Form.

Das stark mit kriminellen und pathologischen Elementen durchsetzte Geschehen der «Moritat» und die etwas zerfahrene Erotik der «Burleske vom Tod» verleihen den beiden Werken eine vibrierende Nervosität. Beide Stücke stehen außerhalb des sonst so gewissenhaft erfaßten Werkes Cäsar von Arx'. Die ihnen krampfhaft aufgezwängten burlesken Züge lösen sich nicht befriedigend auf. Das befreiende Element rang sich erst vier Jahre später in der Bauernkomödie «Vogel friß oder stirb» und vollends dann in der 1938 entstandenen Bühnenballade vom «Kleinen Sündenfall» durch.

### *Der kleine Sündenfall*

In Fortsetzung der Motive der «Burleske vom Tod» und besonders der «Moritat» schrieb Cäsar von Arx seine dreiaktige Bühnenballade «Der kleine Sündenfall». Über die Entstehung des Werkes äußerte sich der Dichter: «Das Stück verdankt seine Entstehung meiner besonderen Liebe zu Pieter Brueghel dem älteren, dem sogenannten Bauern-Brueghel. Nicht daß ein bestimmtes Gemälde des Meisters mich zu meiner Bühnenballade angeregt hätte — die Anregung ging von der Atmosphäre seiner Werke aus, von der ihm eigenen Schau des Menschen und der Welt, von der Leuchtkraft seiner Farben und von der Unerbittlichkeit seiner Zeichnung, von dem magischen Licht seiner Himmel und von den dämonischen Schatten, die solches Licht über seine Erde wirft. Den Zauber dieser Farben, dieser Linien, dieses Lichtes und dieser Schatten in ein buntes Spiel einzufangen, das reizte und ruhte nicht, bis ich der Versuchung erlag und das Wagnis unternahm» <sup>12)</sup>).

Aus diesem Grunde läßt von Arx sein Stück, wie es im Textbuch heißt, «in der Zeit und in der Landschaft des Bauern-Brueghel (1560)» spielen. — In Wahrheit spielt es «in einer Stadt am Rhein», in Basel. Darauf deutet der Name der Schenke «Zur blauen Schnepfe». Dieses Haus existiert noch heute und steht am obern Rheinweg in Basel. Auch das Nachbarhaus, der «Rote Schneck», kommt im Stücke vor. So überzeugend die Aussage des Dichters ist, daß ihn Brueghel zu seiner Bühnenballade angeregt hat, so sicher weisen diese historischen Gebäulichkeiten darauf hin, daß daneben noch irgendwelche Jugenderinnerungen auf die Entstehung des Werkes Einfluß hatten.

\*

Ihr lieben Leute, groß und klein,  
Hört an die Moritat,  
So sich in einer Stadt am Rhein  
Dereinst begeben hat.

Sie war ein Edelfräulein,  
Er war ein Räubersmann —  
Hernach ward sie Frau Räuberin,  
Wie's halt geschehen kann.

Doch wie's geschah, und was geschah —  
Sperrt Aug und Ohr jetzt auf —  
Als er sie sah, als sie ihn sah,  
Stand still der Weltenlauf.

Sie war ein Maidlein hübsch und fein,  
Gar lieblich und gar hold —  
Der Leib von blankem Elfenbein,  
Die Haar von eitel Gold.

So singt zu Beginn des ersten Aktes ein altes Bänkelsängerpaar in der Schenke «Zur blauen Schnepfe» den Räubern und Dirnen vor, die dort ihre Heimstatt haben. — Der Räuber Uli Schächer unterbricht die beiden und fordert die Dirne Irmeltraut auf, vor ihm zu tanzen. Irmeltraut tanzt den Tanz der Salome und verlangt als Lohn von Uli Schächer, daß er ihr von der Hand der am selben Tag im Münsterkreuzgang begrabenen Bürgermeisterstochter Violande von Rechberg den Ring verschaffe, den diese von ihrem Bräutigam Basilius Oस्पernell zur Verlobung geschenkt bekam und mit ins Grab genommen hat. Die Dirne kennt diesen Ring, denn sie hat ihn einmal für einen Augenblick am Finger getragen, als Oस्पernell vor seiner Verlobung sie im Frauenhaus besucht hatte.

Als Uli sich weigert, den Leichenraub zu begehen, droht Irmeltraut, ihn und seine Kumpane zu verraten und an den Galgen zu bringen. Uli gibt ihrem Drängen nach.

Ein prunkvolles Gemach im Hause des Bürgermeisters Hartung von Rechberg ist der Schauplatz des zweiten Aktes. Der verzweifelte Vater beklagt den Tod seiner einzigen Tochter. Vergeblich bemüht sich sein Freund, der Arzt Andreas Sürilin, den von bitterster Trauer gebeugten Bürgermeister zu trösten.

Als der Arzt aus der Bibliothek des Gemachs einen Band Seneca greift und Hartung stoischen Trost spenden will, lehnt sich der Bürgermeister mit grimmigen Worten aus des Johannes von Saaz «Ackermann von Böhmen» gegen den Tod auf. Bei der Stelle «Tod! komm her! tritt ein zu mir, vor Gott in den Ring! verantworte dich!!!» klopft es heftig ans Tor — Uli Schächer trägt auf seinen Armen die nur scheinotote Violande in die Stube, bettet sie in einen Sessel und springt wieder hinaus.

Während die Amme Barbara und der Arzt sich um die Scheintote annehmen, geht der Bürgermeister zur Haustür, um nach Uli Schächer zu sehen, den er fürstlich belohnen will. Aber Uli ist verschwunden.

Da stürzt Basilius Oспernell herein und meldet die Verhaftung des Grabschänders. Er bringt auch den gestohlenen Ring zurück. Ganz traumbefangen drückt die erwachte Violande den Ring an ihre Lippen. Für Oспernell hat sie keinen Blick. — Der Vater aber steht mitten in einem ethischen Konflikt: er muß den Retter seines Kindes mit der Strenge des Gesetzes treffen.

Der dritte Akt spielt auf der Gerichtsstätte. Die Bänkelsänger singen:

Es kommt der Tag, es kommt die Stund  
Darnach kein Tag mehr kommt —  
Und bist du jung und bist gesund,  
Beids dir nicht hilft und frommt.

Der Sand verrinnt, der Zeiger rückt,  
Das Stundenglas zerschellt —  
Der Tod dir zu die Augen drückt —  
Ade, du schöne Welt!

Und bitt'st du ihn: O Tod entfleuch,  
Er lacht: Du mußt in's Grab!  
So geht es uns, so geht es euch,  
So ging's dem armen Knab.

Sie führten ihn die letzte Straß,  
Wohl aus der Stadt hinaus —

In das Lied der Bänkelsänger bricht das Geschrei der Kinder, das den Einzug des Gerichtes mit dem gefesselten Uli ankündigt.

Gerichtsvogt ist nach altem Rechtsbrauch einer der Spießgesellen der Sünder. Der Reichsvogt von Rechberg übergibt die richterliche Gewalt dem alten Räuber Munifiesel und befiehlt ihm und seinen Kumpanen, über Uli Recht zu sprechen. Weil sie aber nach den gesetzlichen Grundsätzen urteilen müssen, bleibt ihnen nichts anderes übrig, als ihren Kameraden des Raubes und der Grabschändung schuldig zu erklären, Verbrechen, auf denen der Tod durch den Strang steht. Die Stadtknechte führen den Verurteilten auf den Galgenhügel.

Da bahnt sich Violande einen Weg durch die Menge, um bei ihrem Vater für Uli Gnade zu erwirken. Der Bürgermeister gibt bekannt: «Es sei dem armen Menschen sein Leben geschenkt, so ihn eine ledige Weibsperson vom Galgen weg zum Mann begehrt — alsdann sollen beide des Landes verwiesen sein.»

Für den Ring der Violande will dies Irmeltraut tun, doch Uli verschmäht sie. Da reißt sich Violande von ihrem faden Bräutigam los und eilt zu ihrem Lebensretter unter den Galgen. Unter dem Jubel der Menge verlassen beide das Land.

Die Amme Barbara summt leise vor sich hin:

Und als der Stab gebrochen war,  
Der Knab zum Tod bereit —  
Da kam ein Seraph wunderbar  
Und hat den Knab befreit.

Der Seraph nicht vom Himmel kam  
Und war ein Engel doch:  
Ein Maidlein war's, schon weibesam  
Und fast ein Kindlein noch —

Der Vorhang ist langsam gefallen. Die Bänkelsänger treten vor und singen weiter:

Zum Schluß seht ihr die beiden hie  
Im Glück das nie tät enden —  
Er trug auf seinen Armen sie,  
Sie trug ihn auf den Händen.

Und weil sie nicht gestorben sind,  
So leben — — — *wir* — — — noch heute —  
Ich halber lahm  
— ich halber blind  
Zwei alte Bettelleute.

Der Tod ereilt die beiden, reißt den Vorhang auseinander und führt sie vor Gottes Richterstuhl. Gottvater selber und die Engel bekunden ihr Wohlgefallen an den beiden.

\*

Die vom Dichter frei erfundene Ballade vom Edelfräulein und vom Räubersmann, die das alte zupfgeigende Bänkelsängerpaar vorträgt, geht

als Leitmotiv durch das ganze Stück. Der Dichter verwendet sie ähnlich wie die Bänkelsänger des 16. Jahrhunderts. Wie jene nach einigen Strophen ihren Vortrag unterbrochen haben, um eine Prosadarstellung der im Lied meist nur andeutungsweise erwähnten Vorgänge zu geben, so läßt auch von Arx seine Bänkelsänger immer wieder in den Hintergrund treten und durch die dramatische Handlung den gesungenen Vorgang darstellen.

Die beiden Alten singen von wunderbaren Geschehnissen. Sie singen von der Ohnmacht des Todes und von der Übermacht der Liebe. Sie singen von der Unverlierbarkeit des Paradieses, das nie vergeht, wenn man die Liebe über die Begierde nach Vorteil stellt. Basilius Ospernell steht außerhalb dieser Welt und bleibt mit leerer Brust zurück. Doch Violande von Rechberg und Uli Schächer, die nichts haben als ihre Liebe, ziehen mit unsichtbarem Reichtum beladen in die weite Welt.

Die Bühnenballade zeigt den Menschen in seinem Grundriß. Sie zeigt, was im Menschen vom Himmel und was in ihm von der Erde ist. Licht und Schatten, menschliches Glück und Leid, Leidenschaft und Demut erstehen in ungebrochener Kraft.

Cäsar von Arx kargte nicht mit kraftvollen, ausdrucksstarken Theatereffekten. — Gleich der erste Akt in der verräucherten Schenke mit der aufreizenden «Spelunken-Salome» und dem forschen Räuber Uli Schächer setzt nach dem Bänkelsang dramaturgisch wirkungsvoll ein. Der einheitliche Zug des Expositionsaktes führt zu einem szenischen und sprachlichen Höhepunkt.

Die straffe Einheit ist im zweiten Akt, der kontrastierend zum ersten in der bürgerlich geordneten Welt spielt, nicht mehr vollständig durchgeführt. Die Gespräche über den Tod erheben sich erst dann über die Plattheiten hinaus, wenn Seneca und Saaz zu Worte kommen. Während des ganzen zweiten Aktes läßt sich ein gewisser Eindruck des Konstruierens durch keine Mittel verdecken.

Unklar ist im zweiten Akt besonders das Erleben und das Wesen der Violande, und dadurch kann im dritten die Lösung nicht recht aufklingen. Was Violande nach ihrer Wiedererweckung vom Scheintod sagt, mit dem Apfel, dem bösen Tier, dem Sankt Georg — das dann im Ausspruch «Armer Basilius!» zusammengefaßt wird — bleibt zu traumhaft. Man merkt, daß sie durch Uli, der sie von den Toten erweckt hat, zutiefst im Innersten getroffen wurde. Aber man erfährt von ihr selbst zu wenig, um es tatsächlich mitfühlen zu können. Man wird nicht klar, ob sie nicht noch in einer Art von krankhaftem Wahnzustand ist. Hier müßte mehr Realität hinein. Ihre Rückkehr in die Wirklichkeit ist nicht endgültig, sie

hat mehr erlebt als sie sagen und vergessen kann, sie ist verwandelt und weiß es selbst noch nicht.

Trotzdem erhält der dritte Akt starken dramaturgischen Auftrieb. Die balladeske Basis des ersten Aktes wird wieder gewonnen. Überraschend, aber sinnvoll spielen sich die weiteren Ereignisse ab. Anlaß zu grotesken Szenen und Situationen gibt das Lumpengericht mit Munifiesel, Kuttelfleck, Täschenschranz und Lämmerfraß, derben und frischen Brueghel'schen Figuren. Dann sind da mittelalterliche Bräuche, wie Gottesurteil und Bittprozessionen mit Fahnen und Gesang, die dem farbenfrohen Bild kräftige Akzente verleihen.

Die zahlreich auftretenden Personen sind zum Teil menschlich berührende Typen. So die zarte Violande von Rechberg und der Räuber Uli Schächer, an denen sich das Wunder der Liebe erweist. Gut gezeichnet sind auch der Bürgermeister Hartung von Rechberg, sein Freund, der Arzt Andreas Sürlin, die ängstliche Amme Barbara, die fast zu geschwätzig ist, die kecke Dirne Irmeltraut und die verschlagene Rotblätzin. Weniger überzeugend ist der geprellte Patrizier Basilius Ospernell.

Das Stück entstand in den Jahren 1937 und 1938. Die ursprünglichen Titel waren «Moritat» (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Stück aus dem Jahre 1928), «Liebe anno Domini . . .» und «Basler Moritat». Der Titel «Der kleine Sündenfall» taucht erst im Sommer 1938 auf. Dieser endgültige Titel ist auf die Szene mit dem Apfel (2. Akt, Szene XVI ff.) zurückzuführen. Es heißt dort (Szene XVI) :

*Violande* (schlägt die Augen auf, blickt erstaunt ins Leere) :

Er ist nicht mehr da — —

*Barbara*: Ach ja, der Ring!

*Violande* (wehmütig) : — Der Baum mit den Äpfeln —

Dann etwas später :

*Barbara*: Du aßest nur einen?

*Violande* (voll Bedauern) : Nur einen Bissen von einem! —

Weiter unten (Szene XIX) fragt dann die Amme, wer es ihr verboten habe, von den Äpfeln zu essen.

*Violande*: — Gott! — «Von allen Bäumen dürft ihr essen», hat Gott zum Basilius und zu mir gesagt, «aber von dem Baum mit den Äpfeln dürft ihr nicht essen — sonst müßt ihr zurück, von wo ihr gekommen seid.»

*Barbara*: Und dann hast du *doch* ein Apfel gepflückt.

*Violande* (bejaht, schelmisch): Ich wollte zurück!

*Barbara*: Von wo du gekommen warst —

*Violande* (innig): Zur schönen Erde — !

Die Uraufführung fand am 29. September 1938 im Zürcher Schauspielhaus statt. Der Epilog (3. Akt, Szenen XIV—XVII) fiel bei den Zürcher Aufführungen weg. Die Uraufführung war gut besucht und trug, wie die Neue Zürcher Zeitung vom 1. Oktober 1938 berichtet, von Arx und dem Ensemble den stärksten Beifall ein, der in jener Spielzeit bis anhin zu hören war. — In der gleichen Theatersaison wurde von Arx' Bühnenballade auch in Bern erfolgreich aufgeführt.

### *Vogel friß oder stirb*

Die dreiaktige Komödie «Vogel friß oder stirb» ist das einzige vollständig in Mundart geschriebene Werk Cäsar von Arx'.

Die neuere schweizerische Mundartdramatik begann mit Jakob Stutz (1801—1877), dessen redliche Bemühungen von den Schulbehörden bekämpft wurden. Unter Otto von Greyerz (1863—1940) gelangte sie zu einem verbreiteteren Ansehen. In jüngerer Zeit nahmen sich besonders Alfred Huggerberger, Simon Gfeller, Paul Haller, Richard Schneider, Paul Schoeck und Jakob Bühner der Pflege der mundartlichen Bühne an.

Cäsar von Arx, der thematisch und inhaltlich an Simon Gfeller anknüpft, verdankt die Anregung zu «Vogel friß oder stirb» Erzählungen von Jeremias Gotthelf.

Solche wurden schon verschiedene Male für die schweizerische Bühne bearbeitet. Aus dem Jahre 1895 stammt eine etwas pathetische, schriftdeutsche Dramatisierung der Erzählung «Elsi die seltsame Magd» von Emanuel Zaeslin. Die gleiche Erzählung richtete 1899 A. Heimann für die Mundartbühne ein. In der Schriftenreihe «Berner Liebhaberbühne» erschienen zwei Mundart-Szenen aus «Anne Bäbi Jowäger», die Otto von Greyerz für die Bühne bearbeitet hatte (1900). Die neben von Arx bekannteste Dramatisierung Gotthelf'scher Gestalten ist das emmentalische Mundartstück in vier Aufzügen «Hansjoggeli der Erbvetter» von Simon Gfeller (1918).

Cäsar von Arx verquickte die beiden Gotthelf'schen Erzählungen «Michels Brautschau» und «Wie Joggeli eine Frau sucht» zu einer Komödie. Der ersten Erzählung entnahm er die Grundzüge der Handlung und die Hauptpersonen: Gottfriedli (bei Gotthelf: Michel), einen grob-

schlächtigen, doch gutmütigen und harmlosen Bauernburschen, Benz (Sami), den Oberknecht, Annebäbi (Anni), die derbe Magd, und das Ölmännli, den Hausierer; der zweiten Erzählung entnahm er das humorvolle Motiv des verkleideten Kesselflickers, der beim Stüdi vom Galgenmoos auf Brautschau geht.

Neben diese von Gotthelf übernommenen Figuren stellte von Arx aus eigener Erfindung noch zwei weitere: den selbstbewußten Schönegghofbauern Gigax und Mareili, die Tochter Annabäbis.

Cäsar von Arx setzte das Geschehen der beiden Erzählungen Gotthelfs nicht einfach in Szenen und Akte um, sondern benützte die motivischen Anregungen frei zu einer urchigen Volkskomödie, wobei noch recht viel vom Geist und Witz Jeremias Gotthelfs erhalten geblieben ist.

«Vogel friß oder stirb» spielt im Jahre 1811, in der Zeit vor Napoleons großem Rußlandfeldzug, da die Schweiz dem Korsen Truppenkontingente stellen mußte. Dem Volk war aber nach den vielen Kriegsjahren die Lust am Söldnerdienst so sehr vergangen, daß die Regierungen die angeforderten Truppenkontingente nicht mehr mit Freiwilligen füllen konnten und deshalb zu Zwangsmaßnahmen greifen mußten. Daher wurde Kriegsdienst als Strafe für allerlei Frevel, vor allem für die vielen Raufereien der Nachtbuben verhängt <sup>13)</sup>.

\*

Dem verwöhnten Gottfriedli, Sohn und Erben des Schöneggerhofbauern Bartholomäus Gigax, droht wegen einer besonders wilden Rauferei die Zwangsrekrutierung. Nur schleunigste Heirat kann ihn davor bewahren, denn die Strafe trifft nur Ledige. Gottfriedli schlägt vor, Mareili, die Tochter Annebäbis, sich zur Frau zu nehmen. Doch Annebäbi wehrt sich dagegen: «Der rychscht Burscht und ne armi Chilchemuus, das paßt zäme wie ne Pastete a ne Mischtgable.»

Das um Rat befragte Ölmännli zählt die verschiedensten heiratsfähigen Mädchen der Umgebung auf, doch Annebäbi hat an jedem etwas auszusetzen, bis sie schließlich sagt: «Jo — wemme se chönnt gseh, ohni daß si's merkte, so deheim am Morge, wenn si müeße der Sautrog putze, oder wenn si mit der Muetter wägeme neue Gloßchli <sup>14)</sup> chähre, de wüßt me öppen-au, wo d'Lüs im Pelz hocke. Aber eso?! Do müeßt eine scho ne Schärischlifer oder ne Chesselflicker si, um das chönne z'beobachte. Vor so eim nimmt si keine zäme, nit emol d'Frau Pfarrer.» Mit diesem Vorschlag hat Annebäbi «'s Chalb mit *eim* Schlag uf beide Auge troffe». Gottfriedli verkleidet sich als Kesselflicker und geht mit dem als Scherenschleifer verkleideten Benz auf die Brautschau.

Die beiden kommen zum Stüdi vom Galgenmoos, das sich aber als verabscheuungswürdiges Wesen entpuppt. Unerkannt muß Gottfriedli von ihr einige unangenehme Wahrheiten über sich erfahren. In dieses Verwechslungsspiel hinein platzt der Landjäger, der die beiden Braut-schauer als eines Verbrechens verdächtige Vaganten verhaften will.

Gottfriedli reißt bei den falschen Anschuldigungen die Geduld und er gibt sich zu erkennen. Aber da kommt er vom Regen in die Traufe: Er muß jetzt wegen seiner Rauferei vor den Landvogt. Hier bewahrt ihn seine Jugendgeliebte Mareili vor dem fremden Kriegsdienst, indem sie dem Landvogt gesteht, daß sie von Gottfriedli ein Kind erwarte. «Vogel friß oder stirb» gilt jetzt für alle, und Gottfriedli ist gerettet und findet sein Glück.

\*

Von den drei Akten dieser kurzweiligen Mundart-Komödie ist der erste dramatisch am wirksamsten ausgebaut. Er ist nicht nur Exposition, sondern führt sofort mitten hinein in das schalkhafte Widerspiel menschlicher Launen. Er atmet auch ganz das derb Frische des bäuerlichen Lebens.

Der zweite Akt, wo die reiche Bauerntochter Stüdi den schwarzen Kesselflicker und den grinsenden Scherenschleifer in ihr Herz blicken läßt, wirkt wie ein «lustig dialogisiertes Volkslied».

Im dritten Akt geht das Geschehen in eine etwas langatmige Gerichtshandlung auf der Landvogtei über.

Zum Zwecke einer echten Volkstümlichkeit bediente sich von Arx der Mundart. Er soll das halbe Idiotikon durchpflügt haben, um seine solothurnische Mundart mit kräftigen Ausdrücken zu würzen. Oft ist sie saftig und derb, aber immer plastisch und frisch. Sie ist reich an Bildern, wie sie dem Reden und Denken der Landbevölkerung eigen sind.

Witz und Komik entstehen nicht nur durch die Handlung oder die Situation, sondern sehr oft auch durch den Dialog. Doppel- und vielsinnig wird er z. B. in jener Szene, wo die beiden verkleideten Gottfriedli und Benz des Kuhdiebstahls bezichtigt werden. Zudem soll noch der Kesselflicker, also Gottfriedli, eine ältere Jungfrau vergewaltigt haben:

*Gottfriedli:* Und wäge der gstörte Chueh wottsch du mi verhafte?

*Landjäger:* Au wäge der Chueh —

*Gottfriedli:* Wo-n-ig hät sölle —

*Landjäger:* Du und der Schärischlifer.

*Gottfriedli:* Jetz sis uf einisch zwe!

*Benz:* Bis so-n-ere alte Chueh — — ?

*Landjäger:* 's isch e jungi gsi.

*Gottfriedli:* Vor füzg Johre!

*Landjäger:* Wo 's erscht Mol treit het.

*Gottfriedli:* Mit bald siebzgi?!

In der neuesten Fassung wurde diese Stelle bis auf zwei, drei Sätze zusammengestrichen, sodaß die derbe Schalkhaftigkeit verloren ging. (Dieser Neuauflage liegt die Bühnenbearbeitung zugrunde, die mit Zustimmung des Autors die Freie Bühne Zürich für ihre Neuinszenierung 1950 benützt hat.)

Was Cäsar von Arx mit seinem Mundartstück beabsichtigte, hat er mit folgenden Worten in einem Radiovortrag «Die Frage an den Dichter» ausgedrückt: «Ich will das Publikum einen Abend lang unterhalten, ich will, daß es lacht, daß es untertaucht in den lachenden Fluten befreiender Heiterkeit, daß es für zwei bis drei Stunden die zermürbenden und oft auch entwürdigenden Sorgen um die wirtschaftliche Existenz vergißt, daß es nichts anderes tut, als lacht und sich am Ende nicht schämt, daß es gelacht hat. Und weil Lachen gesund ist, so hilft vielleicht mein lustiger Vogel friß oder stirb ein klein wenig mit zur Gesundung des Theaters.»

Absichtlich werden jede Problematik des Daseins und eine tiefere Lebens- und Menschendeutung weggelassen. So vermag das Spiel kein nachhaltiges oder tiefes Erlebnis zu vermitteln, wohl aber ein paar Stunden unbeschwerter, gewiß nicht zu verachtender Fröhlichkeit zu bescheren.

Das 1932 geschriebene Dialektstück erlebte seine Uraufführung am 20. Oktober des gleichen Jahres durch die Freie Bühne Zürich am Zürcher Schauspielhaus. «Viel Beifall und fröhliche Lachstürme begleiteten die erfolgreiche Uraufführung», schreibt der Tages-Anzeiger, Zürich. Das Spiel eroberte sich dann die Berufs- und vor allem unzählige Laienbühnen.

Für die Aufführungen in Deutschland und Österreich schrieb von Arx sein Mundartspiel in eine vieraktige, schriftdeutsche Fassung um, die u. a. in Freiburg i. Br., Leipzig, Hamburg, Bremen, Karlsruhe, Pforzheim und Innsbruck gespielt wurde. Der Autor erntete auch im Ausland einen großen Erfolg, sodaß das «Berliner Tageblatt» nach der deutschen Erstaufführung in Freiburg schreiben konnte: «Dem Schweizer Dichter gelang hier ein wirklich volkstümliches Stück, das ohne Plattheiten echte Heiterkeit ausströmt. Nach dem Premierenerfolg zu urteilen, dürfte sich die Komödie bald viele deutsche Bühnen erobern.»

## 5. Kapitel

# Gegenwartsstücke

### *Opernball 13 (Spionage)*

Im Jahre vor Beginn des ersten Weltkrieges haben der erzwungene Selbstmord des Prager Korpsgeneralstabschefs Oberst Alfred Redl und die bald darauf bekannt gewordene Tatsache seiner Spionagetätigkeit in der Weltpresse großes Aufsehen erregt. Die Gerüchte, Beschuldigungen, Verdächtigungen und Kombinationen überstürzten sich bis in den Winter 1914, da sich der Aufmarsch der österreichisch-ungarischen Armeen als mißglückt erwies. Während langer Zeit war man im unklaren, für welche Großmacht der Generalstabsoberst seine Spionage betrieb, was er verraten, wohin er die militärischen Dokumente geliefert, wieviel Geld er dafür bekommen und wer schließlich den ungeheuren Auftrag zum Selbstmord gegeben hat.

Der Prager Journalist Egon Erwin Kisch ist diesen Fragen nachgegangen und hat aus Gesprächen, Akten und Äußerungen von Beamten wertvolles Material gewonnen. Die Ergebnisse dieser Nachforschungen hat er seinem Buch «Der Fall des Generalstabschefs Redl» (1924), erschienen in einer Porträt-Galerie «Außenseiter der Gesellschaft», zugrunde gelegt und aufgedeckt, daß Redl ein russisch-italienisch-serbischer Spion war.

Fünf Jahre später (1929) erschien eine Sammlung von Spionageberichten, die unter dem Titel «Spionage» von H. R. Berndorff herausgegeben wurde. Darin wird u. a. auch der Fall Redl behandelt. Den kurzen Bericht «Oberst Redl, k. u. k. Generalstabsoberst», der sich auf die Untersuchungen Kischs stützt, hat Cäsar von Arx als Quelle für sein Spionage-Schauspiel benützt.

Der Titel «Opernball 13» geht auf eine authentisch überlieferte Chiffre zurück, die zu Redls Entlarvung führte und worüber bei Kisch folgendes zu lesen ist: «Im März 1913 waren zwei Briefe als verdächtig geöffnet worden, die postlagernd unter der Chiffre ‚Opernball 13‘ beim Hauptpostamt Wien lagen. Sie waren aus Eydtkuhnen<sup>15)</sup> und enthielten — ohne textlichen Kommentar — Geldbeträge in österreichischer Währung, der eine sechstausend Kronen, der andere achttausend Kronen; keinesfalls war anzunehmen, daß solche Summen poste restante

geschickt würden, wenn es sich um rechtmäßiges Gut gehandelt hätte» (Kisch, Seite 16).

Cäsar von Arx hat das von Kisch und Berndorff überlieferte Redl-Bild mit kaum erwähnenswerten Abänderungen in ein Schauspiel umgearbeitet. Den Informationen der Quellen verdankt er teils die Gestaltung des Bühnenbildes (z. B. im ersten Akt die Einrichtungen im Büro Lerts zur Überführung von Spionen), teils die treibenden Motive der Handlung zur Erhöhung der Spannung.

Entscheidendes gestaltete von Arx dort, wo es um die Auslösung des dramatischen Konfliktes ging: beim Eingriff der russischen Gegenspionage. Hierüber geben die Quellen keine genaue Auskunft. Sie stellen nur fest: «Der Name des russischen Agenten, der den Major (?) Redl zur Strecke brachte, ist ebensowenig in die Geschichte eingegangen, wie auch die Gelegenheit, bei der es ihm gelang» (Berndorff, Seite 62). Dieses Eingreifen der russischen Gegenspionage ist der Ausgangspunkt des von Arx'schen Schauspiels.

\*

«Opernball 13» spielt in Wien im Jahre 1913. Der Emporkömmling Oberst Lert (= Redl), Chef des österreichischen Evidenzbüros, ist sexuell anormal und liebt den jungen Leutnant Stefan Rotholz, den er als einen Neffen ausgibt. Um seine gleichgeschlechtliche Liebschaft aufrecht-erhalten zu können, täuscht Lert Weibergeschichten vor.

Die russische Gegenspionage gelangt in den Besitz kompromittierender Schriftstücke aus dem Privatleben ihres gefürchteten Gegners Lert. Igor Uralzew, der Abgesandte des russischen Spionagedienstes, droht Lert mit der Veröffentlichung dieser Dokumente. Um seinen Freund Stefan Rotholz vor der Bloßstellung zu retten, nimmt Lert die Forderungen des Russen zur Auslieferung wichtiger Dokumente und des österreichisch-ungarischen Aufmarschplanes an und wird zum Verräter an seinem Land. Unter der Deckadresse «Opernball 13» werden die Geheimdokumente mit dem fremden Spionagedienst ausgetauscht.

Die Gegner Lerts, Oberst Karoly und Major Coreth, die den inzwischen in den Aktivdienst kommandierten Lert ersetzen, sind auf der Hut. — Während einesurlaubes gibt sich Lert beim Abholen von Briefen eine Blöße und wird des Landesverrates überführt. Dem allerhöchsten Befehl der Offiziersclique, sich selbst zu richten, um die Armee vor einem Skandal zu bewahren, gehorcht Lert erst, als ihm die Vernichtung seiner, den intimen Freundeskreis bloßstellenden Privatkorrespondenz zugesichert wird (nach der «Neuen Zürcher Zeitung»).

\*

Die Handlung ist zusammengedrängt. Vier Szenen, auf drei Akte verteilt, bewältigen den Stoff, der sich in Wirklichkeit über viele Jahre erstreckt. Die Szenen sind straff aufgebaut und erzeugen eine wirksame Steigerung der dramatischen Spannung.

Die knappe Exposition, welche die gesicherte Stellung Lerts und die Haltung seiner Neider im Generalstab darstellt, geht schon im effektvollen ersten Akt in die spannungsgeladene Auseinandersetzung mit dem russischen Agenten über. Scheinbar ganz unvermittelt bricht die Wucht des dramatischen Kampfes los. Schon versagen alle raffinierten Einrichtungen Lerts, für die er soeben noch von seinem Chef gelobt wurde. Dann ist da diese feine seelische Zeichnung, wie der Russe (Uralzew) so selbstsicher vor dem drängenden Lert sein Spiel beginnt, erst als tändelnde Einleitung, dann im Augenblick, wo der Oberst schon ungeduldig abbrechen will, mit kalter Berechnung die Schlinge legt, die das Interesse des widerwilligen Gegners erzwingt.

Das verzweifelte Ringen des alternden Lert um den von Gefühlsverwirrungen hin- und hergezogenen Jüngling Stefan Rotholz (zweiter Akt, erstes Bild) beleuchtet die Kunst der Menschenschilderung von Arx'. Die Szene, da Lerts Feinde im Generalstab der Geheimkorrespondenz auf die Spur kommen und ein ausführlicher Botenbericht des Detektiven Laubinger die Ermittlung des Briefempfängers schildert (zweiter Akt, zweites Bild), zeigt seine dramatische Kraft.

Auch der letzte Akt, in dem das Verhängnis über den entlarvten Spion hereinbricht, bewegt sich auf einer «spannungsstarken Ebene».

Die Dramatisierung des Redl'schen Spionagefalles verlangt die Verbindung von zwei dramatischen Elementen. Auf der einen Seite steht das psychologische, menschlich ergreifende, auf der andern das situationshaft packende Element.

Die Entwicklung der Hauptfigur, Lerts, wird vom menschlich-psychologischen Standpunkt aus betrachtet. Lert ist ein gehetzter Sklave seiner homosexuellen Neigungen. In der Abwehr zur Verhinderung der drohenden Gefahr (Entdeckung seiner Verbrechen) beeinflussen diese Neigungen seine Handlungsweise. Um seinen Geliebten zu retten, verstrickt sich Lert in immer größere Schuld, die ihn schließlich erbarmungslos in den Abgrund treibt.

Dem psychologischen steht das kriminalistische Element gegenüber, das seinen Ausdruck in der allmählichen Entlarvung der Spionage Lerts findet.

Dieses parallele Nebeneinander von Psychologie und Kriminalistik führt der Verfasser nicht zur eigentlichen Synthese. Er nimmt auch

keine eindeutige Stellung zu den Verbrechen Lerts, sondern bleibt bei der bloßen Darstellung eines «erbarmungswürdigen Menschen».

Am Schluß des Stücks (dritter Akt, Seite 87 f.) will Cäsar von Arx in einem Gespräch zwischen Lert und seinem Freunde Dr. Reik, nachdem Lert diesem seine sexuelle Anomalie, nicht aber seinen Landesverrat eingestanden hat, die Problematik des freien Willens in Diskussion stellen:

*Reik:* Es gibt keine persönliche Freiheit des Menschen, es gibt nur eine allgemeine Freiheit der Menschheit..

*Lert:* Dann ist die Freiheit der Menschheit die Knechtschaft des Menschen.

*Reik:* Du redest einem unbegrenzten Individualismus das Wort.

*Lert:* Weil das Individuum begrenzt ist. Weil ich nur einmal lebe! Weil nichts auf der Welt so wiederkehrt, wie es einmal war. Weil von Millionen Menschen nicht zwei sich gleich sind! Weil jeder anders sieht, anders hört, anders fühlt, anders schmeckt, als der andere! Weil ich hundertmal geboren werden kann und doch nie mehr der sein werde, der ich einmal war.

*Reik:* Hältst du es für ein besonderes Glück, so zu sein, wie du bist?

*Lert:* Ich halte es für mein gutes Recht, nicht anders zu sein, als ich bin. Was bin ich denn, daß ich es nicht sein dürfte?

*Reik:* Du bist ein Außenseiter der Gesellschaft.

*Lert:* Wer hat mich dazu gemacht?

*Reik:* Du selbst! Du hast dich außerhalb des Gesetzes gestellt.

*Lert:* Das Gesetz hat mich außerhalb der Gesellschaft gestellt.

*Reik:* Das Gesetz schützt die Gesellschaft vor Verbrechen.

*Lert:* Dieses Gesetz ist schuld, daß ich selbst zum Verbrecher erpreßt worden bin!

Trotz vieler guter Szenen — besonders im ersten Akt — befriedigt das Ganze nicht. Ein befreiendes Gefühl und volle Überzeugung wollen nicht aufkommen. Das Ungeheure der Tat ruft nach einer eindringlicheren Begründung und einer sichtbaren Weiterentwicklung der Russenhandlung. Dem Schauspiel fehlt die organische Abrundung.

Cäsar von Arx schrieb sein Schauspiel «Opernball 13» im Jahre 1930. Die Uraufführung erlebte es am 12. März 1931 am Schauspielhaus in Zürich. Der Theaterdirektor änderte den Titel in «Spionage» ab, um von vornherein durch die explizitere Titelgebung dem Theaterbesucher einen Hinweis auf das Thema des Stückes zu geben. Der Zürcher Uraufführung war ein großer Erfolg beschieden. So schreibt der Theaterkritiker der Neuen Zürcher Zeitung am Schluß: «Es bleibt noch die er-

freuliche Feststellung, daß die Uraufführung der ‚Spionage‘ vor einem zahlreichen, gespannt mitgehenden Publikum stattfand, unter dem auswärtige Bühnenleiter, Verleger und Pressevertreter in stattlicher Zahl zu finden waren. Der Beifall war nach allen Akten stark und brachte nach dem dritten Akt und am Schluß Cäsar von Arx mit den Darstellern und dem Regisseur immer wieder an die Rampe.»

Weitere Aufführungen folgten später auf allen schweizerischen Berufsbühnen, sowie in Deutschland am Neuen Theater in Frankfurt am Main (1932).

### *Dreikampf*

Der Geschichte ist es gleichgültig, wie  
etwas geschieht, wenn es geschieht.

Friedrich Hebbel.

Das dreiaktige Schauspiel «Dreikampf» ist das einzige Werk Cäsar von Arx', das seine Probleme aus der unmittelbaren Gegenwart schöpft. Als Grundlagen dienen gewisse politische und wirtschaftliche Konstellationen eines im Stück als «Volkland» bezeichneten Diktaturstaates.

Wohl verzichtet der Verfasser auf eine genauere Orts- oder Zeitangabe. Anklänge an die damaligen Verhältnisse im nationalsozialistischen Deutschland — das Stück entstand 1937 — lassen sich aber nicht wegleugnen. Mit diesem Stück hat sich von Arx fortan den Weg zu den Bühnen des Dritten Reiches endgültig verschlossen.

\*

1. Akt: Büro des Chefingenieurs in den Volkland-Eisenwerken. — Albin, der Chefingenieur der Werke, telephonierte eben mit seiner Frau Ruwa und berichtet ihr, daß ihr alter Freund Brokk, der Präsident des Rates für Wirtschaft und Industrie, bei ihm vorsprechen werde. Noch während des Telefongesprächs tritt Brokk ein und läßt sich durch Albin von Ruwa zum Souper einladen.

Albin und Brokk besprechen dann die politische und wirtschaftliche Lage Volklands. Brokk macht Albin darauf aufmerksam, daß die Volkland-Eisenwerke als die einzigen des Staates fünfzig Prozent unter dem vorgeschriebenen Produktionsplan stehen. Obwohl ihn Albin daran erinnert, daß er sich immer gegen die zu hohe Produktionsziffer der Eisenwerke gesträubt habe, besteht Brokk darauf, daß der von der Regierung geforderte Produktionsplan im Interesse der allgemeinen Wohlfahrt unter allen Umständen eingehalten werden müsse. «Denn Volkland», so sagt Brokk, «ist *mehr* als ein Reich, Volkland ist vor allem eine *Idee!* Um

*ihretwillen* bekämpft uns die Welt, um *ihretwillen* wehren wir uns — bis zum letzten Herzschlag.»

Um das Ansehen des Staates Volkland und seiner Regierung aufrechtzuerhalten, soll Albin im Rahmen eines großen Scheinprozesses der Sabotage im Auftrag des Auslandes überführt werden, eines Verbrechens, auf dem der Tod durch Erschießen steht, obwohl die Mächtigen des Staates, Brokk eingeschlossen, von der Integrität ihres Parteimitgliedes voll und ganz überzeugt sind.

Albin soll seine Ehre, sein Leben, seine geliebte Frau dem Staat zum Opfer bringen. Er weigert sich vor allen Dingen, um seine Frau nicht mit Schimpf und Schande zu beladen, um sie vor den Anschuldigungen der «Mitwisserschaft» zu schützen. Doch da entgegnet ihm Brokk mit zynischer Offenheit: «Als die Gattin des Präsidenten des Rates für Wirtschaft und Industrie ist die Witwe des Saboteurs voll und ganz rehabilitiert.» Albin versteht.

Die Werksirene heult zum Schichtwechsel. Unter dem Vorwand dringender Arbeit bittet Albin Brokk voranzugehen. Albin verkleidet sich als alter Mann und ruft Ruwa an, daß er wegen einer Betriebsstörung verhindert sei, zum Souper zu kommen.

2. Akt: Die Rückwand einer leeren Kammer, die an das Eßzimmer in der Wohnung des Chefingenieurs stößt. — (Dazu eine szenische Bemerkung: Wenn Albin im Nebenzimmer durch ein Loch in der Wand in das Zimmer blickt, erweitert sich auch für den Zuschauer im Theater das Guckloch zum Blickfeld Albins, indem ein kreisrunder Ausschnitt in der Wand transparent wird und dem Publikum die gleiche Sicht freigibt, wie Albin sie hat. Wenn also Ruwa und Brokk sichtbar sind, ragt vor ihnen für den Blick des Zuschauers die schwarze Gestalt Albins, die sich in scharfer Silhouette gegen die Helle des Transparents abhebt.) — Albin, in der Maske des alten Mannes, beobachtet Ruwa und Brokk während des Soupers. Er muß erfahren, daß zwischen seiner Frau und seinem Feinde enge Liebesbande bestehen, daß er in der Liebe bis auf diesen Augenblick stets der zweite war; er muß zusehen, wie Brokk eindringlich um Ruwa wirbt.

Brokk eröffnet Ruwa die Absicht der Regierung, Albin als Saboteur zu verurteilen. Er sucht Ruwa auf seine Seite zu ziehen, er sucht sie gegen Albin aufzuhetzen. Aber Ruwa ist von der Unschuld ihres Mannes überzeugt.

Das Telefon klingelt. Die Eisenwerke verlangen Albin, denn eben sei eine (wirkliche) Betriebsstörung eingetreten. Brokk triumphiert; er hat jetzt einen Beweis gegen Albin in der Hand.

3. Akt: Das Eß- und Wohnzimmer, von welchem im zweiten Akt ein Ausschnitt zu sehen war. Zwei Stunden später. — Aus dem Lautsprecher ertönt die Stimme Brokks. Er spricht vom Nichteinhalten des von der Regierung geforderten Produktionsplanes, von Sabotage und Verräterei.

Der eintretende Albin trifft Ruwa aufmerksam lauschend am Lautsprecher. Er entdeckt ihr, daß er Zeuge ihres Gesprächs mit Brokk gewesen sei. Durch die Verweigerung seines Opfers will nun Albin seinen Nebenbuhler treffen. Da ist es aber Ruwa, selber eine fanatische Parteigängerin des von Brokk geschaffenen Staates, die ihren Mann zur Bejahung des verlangten Opfers bringt.

*Ruwa:* Ich will nicht, daß du zum Verräter an Volkland wirst!!!

*Albin:* Aber zum Schurken für Volkland? das möchtest du, he?!

*Ruwa:* Volkland darf nicht untergehen — ! —

*Albin:* Weil Volkland Brokks Werk ist!!! *das* soll ich retten?

*Ruwa:* Das willst du zerstören, nur das, Brokks *Werk!* darum soll Volkland vernichtet werden!

*Albin:* Vernichte ich Volkland, verliert Brokks Leben seinen Sinn!

*Ruwa:* Rettest du Volkland, bekommt dein Tod einen Sinn.

Mit ihrem Selbstmord schneidet Ruwa Albin den Rückweg ab, und Brokk ist um sein erstrebtes Glück betrogen.

\*

In Cäsar von Arx' «Dreikampf» kämpft der totalitäre Staat gegen das Einzelwesen, der Kollektivismus gegen den Individualismus.

Albin, der Individualist, der Vertreter des Bürgertums, der gewissenhafte Arbeiter, der pflichtbewußte Chefingenieur, kämpft gegen den alles individuelle Leben vernichtende Kollektivismus des totalitären Staates. Für ihn ist das Individualrecht das höchste Ideal.

Brokk, der zynische, teuflisch berechnende Planwirtschaftler hat in seiner politischen Laufbahn alle menschlichen Regungen zurückgesetzt. Die Formel «Alles für Volkland» legt er zu seinen Gunsten aus, denn er fühlt sich identisch mit dem Staat. In seinem unersättlichen Macht-hunger will er gar seinen Freund vernichten und ihm die geliebte Frau entreißen.

Zwischen diesen beiden gegensätzlichen Welten steht Ruwa, die Frau Albins, die an einem liebt, was am andern fehlt, die beide in einem liebt, wie den einen in beiden.

Um dieses Dreieckverhältnis Albin, Brokk und Ruwa kreist der gigantische Kampf zwischen Individualrecht und Kollektivismus. Cäsar

von Arx' Lösung bleibt aber problematisch. Weder das eine noch das andere siegt. Der Verfasser läßt den Ausgang offen. Er nimmt nicht Partei, ganz im Sinne des der Textausgabe vorangestellten Wortes Friedrich Hebbels: «Der Geschichte ist es gleichgültig, wie etwas geschieht, wenn es geschieht.» Alles wird nur bis zur äußersten Spannung gebracht: Ruwa besiegt sich selbst und ihre zerfahrene Liebe, Albin entreißt Brokk das ersehnte persönliche Glück und Brokk dringt mit seiner Forderung der Staatsraison durch. Der Selbstmord Ruwas kann aber nicht unbedingt als Lösung des Konfliktes angesehen werden. Aus dem Dreikampf ist nun ein Zweikampf geworden.

Aufbau und Diktion sind vereinfacht und schematisiert. Schon allein die Tatsache, daß nur drei Personen im Stück auftreten, bedingt einen einfachen, strengformulierten, geradlinigen Vorgang. Die drei Akte entsprechen denn auch diesem Bedürfnis der Geradlinigkeit voll und ganz: dem knappen Expositionsakt folgen in gedrängtester Form ein wirkungsvoller Mittelakt und ein spannungsgeladener, dramatischer Schlußakt.

Ein oft benütztes Mittel szenischer Gestaltung im «Dreikampf» ist das Telephon. Durch diese technische Einrichtung stellt der Verfasser eine Verbindung mit der Außenwelt her und erweitert so irgendwie den Schauplatz der Handlung.

Als Beispiel der zum Teil recht knappen, beinahe reportagehaften Sprache des «Dreikampfs» möge ein Ausschnitt aus einem Dialog zwischen Albin und Brokk dienen (1. Akt, II. Szene):

*Brokk:* Wie läuft der Betrieb?

*Albin:* Tag und Nacht.

*Brokk:* Das Dreischichten-System hat sich also bewährt?

*Albin:* Absolut.

*Brokk:* Keine Stockungen beim Schichtwechsel?

*Albin:* So gut wie keine.

*Brokk:* Laut deinem Rapport ist eine weitere Steigerung der Produktion nicht mehr möglich?

*Albin:* Das Werk arbeitet ununterbrochen mit Maximalenergie.

*Brokk:* Daher wohl die ständige Zunahme der Betriebsunfälle?

*Albin:* Leider ja, trotz allen Verhütungsmaßregeln.

Das rein politische, auf das nationalsozialistische Deutschland zugespitzte Motiv stand nicht von Anfang an im Vordergrund. Es ist dem Stück erst durch die Genfer Aufführung unter dem Titel «Moloch» (1939, Adaption française de Jean Goudal) endgültig aufgepfropft worden. Was Cäsar von Arx mit seinem Stück wollte, hat er mit folgenden Worten

umrissen (Neue Zürcher Nachrichten, 17. Mai 1939): «Dreikampf» ist kein politisches Bekenntnis seines Autors, weder für noch gegen den totalen Staat — ich bin und bleibe Demokrat, was aber nicht hindert und nicht hindern darf, daß ich als Dramatiker mich in andere Staatsideen hineindenken und in ihre Träger hinein fühlen kann und können muß. Wenn ich dies aber einmal getan habe, dann schaltet bei mir jede persönliche Einstellung aus — ich vergewaltige meine Figuren nicht, um sie eine Ansicht oder ein Gefühl des Autors demonstrieren zu lassen — ich rede und handle aus der Eigenschaft meiner Figuren. Als Dramatiker treibe ich in meinen Stücken keine Politik, sondern ich versuche, Menschen in ihrer Reaktion auf politische Ideen und Zustände zu zeigen. Für mich ist die Bühne nicht Tribüne, für mich ist die Bühne immer Schaubühne.»

Cäsar von Arx hat an einem Stoff aus der Gegenwart im «Dreikampf» die Unbeirrbarkeit, aber auch die Rücksichtslosigkeit einer geschichtlichen Entwicklung mit aller Deutlichkeit demonstriert.

Die Uraufführung des «Dreikampfs» fand am 2. Februar 1938 am Basler Stadttheater statt. Der Aufführung war ein großer Erfolg beschieden, sodaß «zum Schluß Blumen regneten und vor dem stürmisch begrüßten Autor ein riesiger Lorbeerkranz aufgebaut wurde» (Neue Berner Zeitung, 4. Februar 1938). — Neben Basel nahmen noch das Städtebundtheater Solothurn-Biel und die Comédie in Genf den «Dreikampf» in ihren Spielplan auf.

### *Romanze in Plüsch*

Die Vorstufe zum vieraktigen Schauspiel «Romanze in Plüsch» ist der Entwurf zu einem Film «Die letzte Geliebte». Dieser Entwurf entstand im Jahre 1940 in Zusammenarbeit mit dem bekannten deutschen Dramatiker und Freund Cäsar von Arx' Georg Kaiser. Von Arx reichte den Entwurf bei einer französischen und einer schweizerischen Filmproduktionsgesellschaft ein. Cäsar von Arx hatte große Hoffnungen auf die Filmnovelle gesetzt. Nachdem sich aber alle Hoffnungen auf eine Verfilmung zerschlagen hatten, schrieb von Arx die Filmnovelle «Die letzte Geliebte» in das Schauspiel «Romanze in Plüsch» um.

Am Inhalt des ziemlich umfangreichen, stark dem Theater-Dialog verpflichteten Filmexposés wurde nichts geändert. Nur der Ort der Handlung wurde von Frankreich nach Deutschland verlegt. Die Personen, deren französische Namen durch deutsche ersetzt wurden, sind die gleichen. Die Zeit der Handlung ist, wie der Titel verrät, die Plüsch-Zeit, also um 1900 etwa.

Das Schauspiel «Romanze in Plüsch» besteht aus drei verschiedenen Handlungen.

Erste Handlung (= Erster Akt): Im Foyer des Stadttheaters in Gotenburg, einer deutschen Provinzstadt. — Theaterbesucher ergehen sich vor Beginn einer Operettenaufführung in den Wandelgängen. Die Gespräche kreisen um den vergötterten und von ganz Gotenburg leidenschaftlich verehrten Schauspieler Arnoldi. Dieser ist auf seiner Fahrt nach Gotenburg bei einem Zugsunglück ums Leben gekommen. Zu seinem Gedächtnis wurde im Theater von Gotenburg eine große Feier veranstaltet und im Foyer eine Bronzestatue auf lorbeerumwundener Marmorsäule errichtet. An dieser Feier sprach auch, zum Erstaunen der Gotenburger, Frau Beate Rehwald, eine Frau aus Gotenburgs gutbürgerlichen Kreisen, Arnoldis «letzte Geliebte».

Die Theaterbesucher verlassen das Foyer; das Licht geht aus. Da schleicht im Halbdunkel eine Dame zur Statue Arnoldis und schießt sich eine Kugel in die Brust. Es ist Beate Rehwald.

Der Theaterdirektor Alexander Unzelmann und der Journalist Maurus Herbst, der für eine Zeitungsagentur arbeitet und auf der Jagd nach Arnoldis Liebesbriefen nach Gotenburg gekommen ist, suchen aus der Affäre Kapital zu schlagen. Die beiden kommen überein, aus dem bis jetzt Geschehenen rückschließend ein Theaterstück zu schreiben.

*Der Journalist:* Für Sie ist das Drama der Beate Rehwald — —

*Der Direktor:* — der Stoff zu einem Drama —

*Der Journalist:* — von Alexander Unzelmann!

*Der Direktor:* Und Maurus Herbst!

*Der Journalist:* Ich bin kein Dichter.

*Der Direktor:* Bin *ich* vielleicht einer? Nu wenn schon — das Stück braucht ja nicht von Shakespeare zu sein! Wir werden das Kind schon schaukeln, bloß keine Bange!

Zweite Handlung (= Zweiter und dritter Akt): Salon im Hause Rehwald. — Diese beiden Akte sind ein «Spiel im Spiel». Es sind zwei Akte aus dem Stück von Unzelmann und Herbst, zwei Akte, die zwar die Vorgeschichte von Beates Selbstmord darstellen, aber nicht so, wie sie vielleicht in Wirklichkeit war, sondern wie sie sich die beiden «Autoren» Unzelmann und Herbst ausgedacht haben.

Beate ist im Banne eines glühenden Liebeserlebnisses. Aber was sich zwischen ihr und dem Schauspieler Arnoldi abgespielt hat, kann ebenso gut Wirklichkeit wie Phantasie sein.

Da nähern sich Beate Madame Dumonde und der Journalist Maurus Herbst. Die Dumonde ist eine übelbeleumdete Dame, die sich als die wahre letzte Geliebte Arnoldis brüstet. Sie behauptet, einen Brief Arnoldis zu besitzen, der das Andenken des Künstlers kompromittiert. Der Journalist seinerseits bemüht sich sehr, der Beate die Briefe, die sie von Arnoldi erhalten haben soll, abzulisten. Die beiden vereinigen sich und werden zu Erpressern an der jungen, unbescholtenen Frau.

Unheilvoll verstrickt sich Beate in das Netz des erpresserischen Paares, so sehr, daß ihre Ehe durch die Intrigen erschüttert wird. Zur Rettung ihrer Ehe und des Andenkens Arnoldis will sie den letzten Beweis erbringen.

*Madame Dumonde:* Welchen Beweis gedenken nun gnädige Frau zu erbringen?

*Beate:* Den einzig gültigen.

*Madame Dumonde:* Der keinen Zweifel mehr übrig läßt, daß *Sie* die letzte Geliebte Arnoldis waren????

*Beate:* Ich und nicht *Sie*!

*Madame Dumonde:* Wo ist der Beweis??

*Beate:* Ich trete ihn an.

*Madame Dumonde:* — — Vor Gericht???? — ?

*Beate:* Vor der Welt.

*Madame Dumonde:* Wann??

*Beate:* Noch heute.

Beate schreitet hinaus.

Dritte Handlung (= Vierter Akt): Im Foyer des Theaters, «in welchem das Stück gespielt wird». Es ist die Pause vor dem letzten Akt. — Die Ereignisse des zweiten und dritten Aktes liegen um einige Jahre zurück. Beate und ihr Gatte treten nun selbst wieder auf. Sie unterhalten sich mit dem Verfasser I. C. H., der aber nicht weiß, wen er vor sich hat, über das neue, eben jetzt gespielte Stück um Beate Rehwald.

*I. C. H.:* — es ist wirklich ein Jammer, wie die beiden Dilettanten einen so herrlichen Stoff verpfuschten! Mir ließ es keine Ruhe, ich *mußte* diesen herrlichen Stoff ergreifen und ich schrieb das Stück.

*Der Herr:* So gibt es also *zwei* Stücke — — ?

*I. C. H.:* Es gibt nur *eines* — was die Herren Unzelmann und Herbst zusammenschusterten, ist ein Schmarren und zählt nicht. Das Elaborat hat sich den auch nicht auf den Bühnen gehalten.

Im erregten Zwiegespräch zwischen Beates Mann und I. C. H. steht der Gatte natürlich mit überlegener Miene für die lebende Beate ein, der Autor für die sich aufopfernde.

Beate hat dem Gespräch der beiden mit großer Aufmerksamkeit zugehört. Da geht sie in die Theaterloge, um mit der Bühnen-Beate zu sterben. Durch einen unglücklichen Zufall versagt der Schuß auf der Bühne, der Schuß in Beates Loge aber setzt wirklich einem Leben das Ende. — Der Autor I. C. H. schließt die Augen und murmelt erlöst: «Der Vorhang fällt — — .» —

Die «Romanze in Plüsch» ist ein vielgesichtiges und vieldeutiges Spiel. Es erzeugt eine merkwürdig erregende Spannung. Die drei Handlungen zeigen das Thema in drei verschiedenen seelischen Variationen. Sie werden aber so sehr ineinander verwoben, daß die drei Möglichkeiten die Grenzen zwischen Sein und Schein, zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Wirklichkeit und Traum nicht nur tangieren, sondern völlig verwischen. Die Konturen werden unscharf. Die verschiedenen Ebenen des Spiels und der Wirklichkeit fließen ineinander und durcheinander. Sobald man glaubt, den Faden der Handlung gepackt zu haben, werden die Ebenen mit einem abrupten Unterbruch verschoben, sodaß man sich wieder von neuem zurechtfinden muß. «Der Autor dreht uns ein Prisma vor den Augen, das Bild erscheint in immer neuen, immer andern Brechungen, was wir für ein Bild hielten, war vielleicht nur ein Spiegelbild, und bevor wir uns zurecht finden konnten, hat eine neuerliche Drehung schon wieder alles verändert» (Werner Johannes Guggenheim).

Cäsar von Arx sagt von seinem Stück, daß es in der Vergangenheit spiele, aber in der Gegenwart lebe. Er schreibt: «Das Stück könnte auch heißen «Phantom der Liebe», weil in ihm gezeigt wird, wie ein Mensch sich bewußt für ein Phantom opfert und daran zugrunde geht, denn das Phantom erweist sich stärker als alle Realität. Das ist es, was von dieser ‚Romanze aus der Plüsch-Zeit‘ in unserer Gegenwart lebt, was darin ‚heutig‘ ist: die Tatsache, daß Phantome stärker sind als alle Realitäten, daß sie den Menschen über sich hinaus zu steigern vermögen, Kräfte in ihm entbinden, die von keiner Hemmung mehr zurückgestaut werden und ihn zur letzten Hingabe zwingen. Mit einem Wort: daß der Schein über das Sein triumphiert, daß also jene Behauptung uralter Philosophie, über die der sogenannte praktische Mensch zu lächeln pflegt, heute weniger denn je eine bloße Behauptung ist, sondern selber eine unheimliche Realität erlangt hat, die zu leugnen keinem von uns mehr einfallen dürfte.»

In der Grundhaltung, daß Phantome stärker sind als Realitäten, eröffnet sich in der «Romanze in Plüsch» eine Parallele zum «Dreikampf». Dort opfern sich drei Menschen dem Phantom einer Ideologie, hier opfert sich Beate Rehwald dem Phantom der Liebe.

Die geistige Mitarbeit des «Denkspielers» Georg Kaiser hat deutliche Spuren in der «Romanze» hinterlassen. Das geht besonders «aus der gläsernen Typenhaftigkeit der Personen, die stark Schachfiguren gleichen, hervor. Sie unterstellen ihre psychologischen Regungen bewußt dem fertigen Schicksal ihrer tragischen oder komischen Mission. Wie bei Georg Kaiser dienen sie in Irrungen und Wirrungen dem Denkspiel einer Wahrheitssuche» (Bernhard Diebold). Es wird in der «Romanze» um wichtige Briefe gestritten, die möglicherweise nur fingiert sind, vielleicht tatsächlich existieren. Alle Personen des Stückes reden aneinander vorbei und meinen dennoch das Gleiche: sie fragen nach dem Gesetz der Seele.

Der Schlußakt der «Romanze in Plüsch» grenzt an artistische Spielerei zwischen Wirklichkeit und Theater. Im Schlußakt leuchtet aber auch der Kerngedanke des Stückes auf: Verwebung der Magie des Theaterspiels mit der nüchternen, realen Welt.

Die Uraufführung der «Romanze in Plüsch» vom 1. März 1941 im Zürcher Schauspielhaus war ein neuer Erfolg für Cäsar von Arx. «Die Premierenbesucher saßen mit gespanntem Interesse vor der ‚Romanze in Plüsch‘. In der Pause wurde lebhaft diskutiert und am Schluß durfte der Autor mit den Interpreten langanhaltenden, großen Beifall für ein ausgezeichnet gespieltes, interessantes Stück entgegennehmen, das eine Bereicherung unseres Spielplanes bedeutet», schreibt die Neue Zürcher Zeitung (3. März 1941).

## 6. Kapitel

# Geschichtliche Dramen

### *Die Rot Schwizerin*

Cäsar von Arx' fünftakter, dramatischer Erstling «Die Rot Schwizerin» spielt in der napoleonischen Zeit, um 1813. Die Schweizer schickten damals — wie schon in früheren Jahrhunderten — ihren Überschuß an Männern in die fremden Söldnerheere. In der französischen Armee der Revolutionszeit und Napoleons bildeten die Schweizer eigene Regimenter, die sich von den übrigen durch große rote Aufschläge und rote Kragen unterschieden und daher rote Schweizer, «Rot Schwizer», genannt wurden.

Andere geschichtliche Anhaltspunkte oder irgendwelche Quellen zu der «Roten Schwizerin» sind nicht bekannt.

\*

Marei, die Tochter eines Roten Schwizers, wächst beim Königshofbauern am Urnersee als angenommenes Kind auf. Liberi, der Sohn des Bauern, freit um sie. Doch sein totkranker Vater sperrt sich noch auf dem Sterbelager gegen die Verbindung und droht mit Enterbung. Die schwangere Marei hetzt den verbitterten Liberi auf, dieses Hindernis aus dem Weg zu räumen. Er erliegt ihrem Drängen und vergiftet seinen Vater.

Fünf Jahre später wird das Geheimnis des unversöhnlichen Widerstandes des alten Königshofbauern gegen die Ehe seines Sohnes Liberi mit Marei gelöst. Dieser ist unterdessen aus Gewissensqualen wegen des verübten Mordes als Roter Schwizer in französische Kriegsdienste getreten und hat seine Frau mit ihrem Kind auf dem Bauernhof zurückgelassen. Während seiner Abwesenheit kehrt ein Fähnlein Roter Schwizer aus dem Elend des russischen Feldzuges heim, unter ihnen der längst totgeglaubte, irrsinnig gewordene Vater Mareis. Aus seinem Munde muß die entsetzte Frau erfahren, daß Liberi und sie von der gleichen Mutter stammen. Der alte Königshofbauer hatte darum gewußt, aber nichts gesagt, sondern anscheinend nur aus bauerlichem Starrsinn die Heirat der Geschwister hintertreiben wollen.

Im Glauben, genügend für seine Untat gebüßt zu haben, kehrt Liberi aus dem Söldnerdienst zurück. Er findet nur Marei vor, nicht aber sein Söhnlein, denn Marei hat es in ihrer Qual im See ertränkt. Sie will Liberi nicht mehr Frau sein, um ihre seelische Pein nicht zu erhöhen; aber sie hat doch nicht den Mut, Liberi den wahren Grund ihrer Verweigerung zu gestehen.

Um einen Ausweg aus dem unhaltbaren Zustand zu finden, führt sie Liberi in der Fastnacht — angeregt durch das Beispiel Saras in der Bibel — die junge Magd Vreneli zu. Nachher möchte sie Liberi wieder für sich zurückgewinnen. Doch er will nichts mehr von ihr wissen, denn es ist ihm zu Ohren gekommen, daß sie sich hat unfruchtbar machen lassen. Marei stürzt sich in den See und macht den Platz an Liberis Seite für Vreneli frei.

\*

Cäsar von Arx nennt die «Rot Schwizerin» ein Volksstück. Diese Bezeichnung hat er wohl in Anlehnung an ähnliche Werke aus der bäuerlichen Umwelt — etwa von Karl Schönherr oder Ludwig Ganghofer — gewählt. In der Art, wie er den Bauernhof zum Schauplatz düsterer Schicksale macht, erinnert er ja auch stark an Schönherr.

Die Grundidee des Stückes, das Verlangen nach einem Erben, umspielt von Arx mit Motiven, wie Vergiftung des Vaters, Blutschande, Wahnsinn, Kindsmord, Ehebruch, Selbstverstümmelung und Selbstmord. Dieses Unmaß an theatralischen Effekten, verbunden mit einem fieberhaften Tempo der Handlung, läßt die «Rot Schwizerin» als typisches Jugendwerk erscheinen, in dem sich der jugendliche Theater-Übermut austobt.

Die Durchführung der Haupt- und Nebenpersonen ist unterschiedlich geglückt. Marei, die Heldin des Stückes, überragt unzweifelhaft alle andern Figuren. Sie ist selbstbewußt, kräftig und wirkt in jeder Lage echt, so in ihrem Haß gegen den Königshofbauern, in ihrer Leidenschaft zu Liberi, in ihrer Mütterlichkeit zu ihrem Kinde und in ihrer Verachtung Vrenelis. Die andern Figuren, der starrsinnige und rauhe Bauer, der aufbrausende Liberi, der schurkische Kurpfuscher Ricco und vor allem das Vreneli vom Guggisberg, wirken konstruiert. Das Auftreten Vrenelis ist völlig unmotiviert und verstärkt diesen Eindruck besonders.

Eine andere Schwäche dieses Jugendwerkes liegt darin, daß Liberi nie etwas von seiner blutschänderischen Verbindung mit Marei erfährt. Der versöhnliche Schluß — Liberi und Vreneli werden Mann und Frau — ist nach all den fürchterlichen Geschehnissen inkonsequent, da Liberi nicht die ganze Schwere der Schuld mit seiner Schwester-Gattin teilt.

Da das Schauspiel von der «Roten Schwyzerin» in der Schweiz spielt, suchte der jugendliche Dramatiker sein Schriftdeutsch mit schweizerdeutscher Färbung wiederzugeben. Doch das ist ihm nicht ganz geglückt. Die Dialektformen haben viele bayrisch-österreichische Anklänge. Die Satzbildungen mit «brauchen» und «trauen» (ohne «zu») tönen wohl mundartlich, aber nicht gerade schweizerisch; z. B. «ich trau' mir nit reden» oder «ich brauch jetzt keine Angst mehr haben». Das Gesinde redet den Hausherrn mit «Bauer» und dessen Frau mit «Bäuerin» an. Und einmal sagt Marei zu Liberi: «Bist doch so ein groß und stattlich Mann.» So spricht niemand, weder am Urnersee, noch sonst irgendwo in der Schweiz.

Die Sprache wirkt aber nicht nur in ihrer mißlungenen lokalen Färbung unbefriedigend. An vielen Stellen wird sie grob und unflätig. Krasse Ausdrücke, wie «Dreckschlamp», «dreckiger Gifthalen» usw. finden sich zahlreich im ganzen Stück und schaffen zusammen mit den unerquicklichen Motiven eine unerfreuliche Atmosphäre.

Das Schauspiel hat bestimmt bestechende Auftritte voll unmittelbarer Wirkung und zeigt in den Personen Charakterzüge, die vorübergehend nach Lebenswahrheit aussehen. Doch eine ernste Nachprüfung der Charakterzeichnung und der seelischen Vorgänge verträgt das «Volksstück» nicht, am wenigsten auf schweizerischem Boden, wo man über die Art und Weise des Volkes aus der täglichen Erfahrung Bescheid weiß.

Cäsar von Arx schrieb seine «Rot Schwyzerin» im Jahre 1917. Die Uraufführung fand vier Jahre später, 1921, an den «Städtischen Bühnen» in Leipzig statt. — Die deutsche Presse war voll des Lobes über diesen «kühnen Griff ins Alltagsleben der Schwizer Bauern von einst» (so in der Leipziger Gerichts-Zeitung). In der Schweiz ging die «Rot Schwyzerin», ebenfalls im Jahre 1921, als schweizerische Erstaufführung gleichzeitig über die Bühnen von Bern und Basel. Schweizerische Pressestimmen standen dem Werk eher ablehnend gegenüber und bemängelten vor allem die Verzeichnung des schweizerischen Bauernstandes.

1931 führte die Exl-Bühne, die sich auf derartige Stücke spezialisiert, von Arx' Jugendwerk in Wien auf und spielte es hernach auf Tournée (1931 und 1932) im übrigen Österreich, in der Tschechoslowakei und in Italien.

### *Die Geschichte vom General Johann August Suter*

Johann August Suter, geboren am 23. Februar 1803 in Kandern (Schwarzwald), war ein Abkömmling einer basellandschaftlichen Familie. Nachdem er in verschiedenen Berufen versagt hatte, sah er sich

genötigt, nach Amerika auszuwandern. Dort brachte er es mit zäher Ausdauer zum großen Kolonisator Kaliforniens. Die Entdeckung des Goldes auf seinem Grund und Boden bereitete jedoch seinem Reichtum ein rasches Ende. Die Ländereien wurden nicht mehr bebaut, sondern von Tausenden von Goldgräbern durchwühlt. Der Prozeß gegen die 17 221 Goldgräber, die sich auf seinem Besitz ansiedelten, verlief ergebnislos. «Schon 15 Jahre komme ich nun jeden Winter hier (nach Washington D.C.) und immer war etwas im Weg daß ich nicht réussirte»<sup>16)</sup>. Arm und verlassen starb Suter in Washington am 18. Juni 1880. — Das sind die Tatsachen über die historische Figur.

Als erster veröffentlichte Martin Birmann, ein Freund und Vertrauter Suters, im Jahre 1868 im Feuilleton der «Basellandschaftlichen Zeitung» seine kurzen, sachlichen Aufzeichnungen über den schweizerischen Kolonisator. 1907 erschien der gleiche Bericht mit einem kurzen Nachtrag über das Ableben Suters in den «Guten Schriften Basel» und gab damit den Anstoß zur Übernahme des Suter-Stoffes in die Literatur. Der Westschweizer Blaise Cendrars benützte Birmanns Aufzeichnungen zu seinem Roman «L'or, la merveilleuse histoire du général Suter» (1924). Dieser bedeutende Roman wurde ins Englische und Deutsche übertragen und wirkte auf Stefan Zweigs historische Skizze «Die Entdeckung Eldorados» (J. A. Suter, Kalifornien, Januar 1848), die in der Sammlung «Sternstunden der Menschheit» erschienen ist. Auch Dramatiker nahmen sich des Stoffes an. Fast zu gleicher Zeit wie Cäsar von Arx' «Geschichte vom General Johann August Suter» (1929) erschien Werner Wolffs Schauspiel «General Suter» (1929). Die beiden Schauspiele gehen aber in einem entscheidenden Punkt auseinander: Cäsar von Arx dramatisiert den überlieferten Stoff und übernimmt den von Cendrars beigefügten tragischen Schluß, der Schweizer Werner Wolff läßt den Helden seines Schauspiels wieder in die Schweiz zurückkehren. Als letzter Bearbeiter des Suter-Stoffes gab Erwin Gustav Gudde (Kalifornien) im Jahre 1934 die Lebenserinnerungen des Generals heraus.

Nach seinen eigenen Äußerungen stützt sich Cäsar von Arx in seinem Schauspiel auf Birmann und Cendrars. Diese beiden Autoren liefern mit ihren Werken das aufschlußreichste Material für eine Dramatisierung. Von Arx entnahm ihnen die Grundidee, die historischen Daten, die technischen Angaben und den vollen Wortlaut der Rede des Bürgermeisters von San Francisco. Obwohl Gudde sich gegen die Darstellung von Arx', wie übrigens auch gegen jene Zweigs, wehrt und von «geschichtlichen Unwahrheiten und Entstellungen» spricht, ergab sein Bericht im Grunde kein anderes Bild.

\*

Cäsar von Arx' Schauspiel umspannt die Jahre 1832 bis 1880. Der flüchtige Bankrotteur Suter läßt seine junge Familie in elenden Zuständen in Burgdorf zurück und gelangt über Saint Charles (USA), Honolulu (Sandwich Islands) und Monte Rey (Mexiko) nach Kalifornien, das er in Erinnerung an seine alte Heimat Neu-Helvetien nennt. Er siedelt sich im Tal des Sacramento an. Reichtum und Ansehen nehmen von Tag zu Tag zu, und bald ist ein großer Teil des heutigen Kalifornien sein Eigentum. Von den politischen Mächten umworben, schlägt sich Suter, immer seinen Vorteil ausnützend, zuerst auf die Seite der Mexikaner, die ihn 1839 zum Kapitän der mexikanischen Armee ernennen, dann auf die Seite der Amerikanischen Union, die ihm volle Unterstützung in der Kolonisation des Landes verspricht.

1848 tritt die Wende ein. Der Mühlenbauer Marshall entdeckt auf Suters Grundbesitz Gold. Die Arbeiter laufen Suter in Scharen davon, um sich unbefugterweise auf seinem Besitz an den neuen Schätzen zu bereichern.

Inzwischen sind Suters Angehörige nach Neu-Helvetien gelangt. Suter hatte sie aus der Schweiz kommen lassen, um das Unrecht an seiner Familie endlich wieder gutmachen zu können.

Mit Verbissenheit kämpft Suter um sein Recht und um seinen Landbesitz. Jeden Cent legt er für den angestrebten Riesenprozeß gegen die Eindringlinge zur Seite. Sein Sohn Emil setzt die in der Schweiz begonnenen Rechtsstudien fort, um auf Drängen Suters den Prozeß zu führen.

Die von den Feinden Suters aufgehetzte Menge der Goldwäscher wähnt sich durch das in San Francisco angehäuften Prozeßmaterial verloren. Sie setzt das Haus, in dem Suter und sein Sohn über Verantwortlichkeit und den möglichen Ausgang des Prozesses diskutieren, in Flammen und erschießt Suters Sohn, in der Meinung, ihn selber vernichtet zu haben<sup>17)</sup>. Die Prozeßakten gehen in der Feuersbrunst teilweise verloren. — Frau Suter stirbt, Eliza, Suters Tochter, entflieht mit ihrem Geliebten ins Unbekannte und der jüngste Sohn Suters, Rudolf, verschwindet spurlos in den Goldgruben.

Bei der Feier zum vierten Jahrestag des Eintritts Kaliforniens in die Amerikanische Union (1854) wird Suter wegen seiner Verdienste um die Erschließung des Landes die Würde eines Generals der amerikanischen Armee verliehen. Gleichzeitig anerkennen die Gerichtsbehörden die Rechtmäßigkeit seiner geforderten Entschädigungen für das verwüstete Land. Die Goldsucher sind darob unwillig, drohen die Regierung zu stürzen, den Gerichtspräsidenten zu lynchen und legen Suters letzte Zufluchtsstätte auf Hockfarm in Asche.

Noch nach Jahren sucht Suter das Gericht für seine Sache zu gewinnen. Mit großer Untertänigkeit bringt er in Washington seine Rechtsansprüche vor. Niemand will etwas von ihm wissen. Das geht von 1860 bis 1880, zwanzig armselige Bettlerjahre. Mit letzter Kraft stürzt er schließlich im Gerichtsministerium durch viele Zimmer und bricht an der Türe des Justizministers tot zusammen.

\*

Cäsar von Arx stellt in seinem Stück die bedeutendsten Abschnitte aus dem abenteuerreichen Leben Suters biographisch dar und verbindet mit dem äußern Lebenslauf die innere Entwicklung und die Darstellung von Suters Lebensleistung. Die dramatische Ausarbeitung des übernommenen Suter-Stoffes erfaßt er mit der Technik des historischen Bilderbogens. Dieser ist nicht in Akte, sondern in zwei gleichwertig nebeneinanderstehende Teile mit 12 Bildern eingeteilt. Der erste Teil ist aufsteigend und geht bis zum Jahre 1848, dem äußern Höhepunkt von Suters Leben, der zweite ist absteigend und endet mit Suters völligem Zusammenbruch im Jahre 1880.

Die zwölf Einzelbilder, die in losem szenischem Gefüge aneinandergereiht werden, sind keine Auftritte oder Szenen im üblichen Sinne. Jedes Bild ist ein abgeschlossener Zeitabschnitt, eine dramatische Einheit für sich und ermöglicht die Gesamtwirkung über geographische, historische und psychologische Trennungsräume hinweg. Diese biographischen Einzelbilder werden nur durch die Kontinuität der Handlung zusammengehalten.

Von Arx beachtet streng das Gesetz der dramatisierten Biographie: Beschränkung auf das Wesentliche. Schon in der Gestaltung der Bühne drückt sich das aus. Die Bühnenanweisung, die jeglichen Naturalismus verbietet, lautet: «In allen Szenen: Raumdunkel, darin sichtbar immer nur die Personen und als einziges Dekorationsstück der Tisch, sowie die nötigen Requisiten.» Diese Knappheit an äußern Darstellungsmitteln verlangt oft Botenberichte und Teichoskopie (letzteres besonders im 8. Bild, wo Suter und sein Sohn Emil vom Fenster aufgeregt die aufgehetzte Menge betrachten). Rein vorwärtstrebende dramatische Vorgänge, wie Erzeugung von Spannung, Verdichtung der Handlung, stehen im Vordergrund, wogegen Nebenhandlungen und retardierende Momente gänzlich fehlen. Diktion und Dialoge sind scharf formuliert und abstrahieren von jeder überflüssigen Ausschmückung.

Seine Teilnahme am Schicksal der Hauptfigur des Schauspiels bekundet der Dichter mit folgenden Worten, mit denen der Richter Thomp-

son bei der Verleihung der Generalswürde an Suter den Geehrten anredet: «Einen Menschen wahrhaft verehren, heißt, ihm wahrhaft gerecht werden. Wer aber von uns kann Ihnen wahrhaft gerecht werden, wenn er Sie nur aus Ihren Taten kennt, wenn er nichts weiß vom Leid, das über Sie kam, immer und jedesmal mit noch stärkerer Gewalt und dem Sie immer und jedesmal mit noch stärkerer Kraft begegneten.»

Der innern Entwicklung der Hauptfigur liegt das Schuldgefühl zugrunde. Suter hat sich durch seine betrügerischen Fehlspekulationen in der alten Heimat und seine Flucht aus der Familie eine zweifache Schuld aufgeladen. In dieser Sphäre der Schuld sucht er nach einem neuen Ideal. Er strebt nach Unabhängigkeit, dem Symbol der innern Freiheit, und nach Reichtum, um äußerlich seine Schuld an der Familie abtragen zu können. Mit der Erreichung dieser beiden Ziele scheinen ihm die Mittel dafür in die Hand gegeben zu sein. Die Entwicklung schreitet aber unbarmherzig über ihn hinweg und stellt ihn vor die Entscheidung, ob er gegen die Katastrophe ankämpfen und den Sinn eines solchen Schicksals leugnen, oder ob er nachgeben und als wirklich freier Mensch weiterleben soll. Suter entschließt sich für den ersten Weg und kämpft einen sinnlosen Kampf gegen Tausende von Feinden. Er offenbart damit, daß er sich nicht in die Geschehnisse seiner Umwelt harmonisch einfügen kann. Er verfeindet sich mit dem Schicksal und geht so zugrunde.

Für die «Geschichte vom General Johann August Suter» erhielt Cäsar von Arx den Preis der «Stiftung für das Drama». Das Schauspiel erlebte seine Uraufführung, der ein großer Erfolg beschieden war, am 18. Januar 1930 am Schauspielhaus in Zürich. «Nach dem 12. Bild verharrte das Publikum an seinen Plätzen und feierte das Ereignis durch anhaltenden Beifall.» — Später folgten Aufführungen an allen Schweizer Berufsbühnen; in Deutschland u. a. in Heidelberg, Augsburg und Berlin.

### *Der Verrat von Novara*

Für die Kämpfe um das Herzogtum Mailand (1499/1500) zwischen Ludwig XII., König von Frankreich, und Ludovico Sforza, Herzog von Mailand, hatten beide Lager eine große Zahl schweizerischer Söldner angeworben. Um ein Blutvergießen unter den beiden sich gegenüberstehenden eidgenössischen Heeren zu verhindern, gab die Tagsatzung von Zürich in letzter Stunde allen im Felde stehenden Schweizern den Befehl zu sofortiger Waffenniederlegung.

Die Franzosen verlangten nun von den mailändischen Schweizern, daß sie ihnen den Herzog auslieferten. Dieser suchte, als Schweizer Söld-

ner verkleidet, beim Abzug der schweizerischen Truppen zu entkommen und hatte bald in der mailändischen, bald in der französischen Ordnung ein Versteck gefunden. «Es mußte daher beinahe unmöglich werden, nachdem einmal eine größere Anzahl feindlicher Söldner um seinen Aufenthalt wußte, ihn länger zu verbergen.»

Als der Bailli <sup>18)</sup> von Dijon nach langem Suchen ratlos bei seinen Schweizern stand, trat ein Urner Söldner, namens Turmann, zu ihm und fragte, was er ihm gebe, wenn er den Herzog von Mailand nenne. Der Bailli bot ihm 100 Kronen an, Turmann verlangte aber 200. Nachdem er das Geld erhalten hatte, ging er hin und verriet den Herzog. — Das geschah im April 1500 vor Novara.

Über den gemeinen Verräter wurde 1501 in contumaciam das Todesurteil gefällt. Als Turmann nach zwei Jahren, im Glauben, die Sache sei nun erledigt und abgetan, in die Heimat zurückkehrte, wurde er gefaßt und enthauptet.

Diesen historischen Vorwurf, vertieft durch ein sorgfältiges Quellenstudium (Ernst Gagliardi, «Der Anteil der Schweizer an den italienischen Kriegen 1494—1516», Zürich 1918), benützte Cäsar von Arx für sein dreiaktiges historisches Schauspiel «Der Verrat von Novara».

\*

Cäsar von Arx' Schauspiel umspannt die Jahre 1499 bis 1501. Der erste Akt spielt im Spätherbst 1499 in der Küche auf dem Hof des Urners Erni Turmann. Dieser ist ein einfacher Bauer, der sich auf seinem bescheidenen Gütlein hart abmühen muß, um die verschuldete Wirtschaft über Wasser zu halten. Er denkt nur an Hof und Bub, den sein heißblütiges und putsüchtiges Weib Amei aber nicht von ihm hat, sondern von Gylg, seinem Bruder.

Unversehens kommt Gylg aus dem Reisläuferdienst zurück. Sofort entsteht eine heimliche Fehde zwischen den beiden so wesensverschiedenen Brüdern, dem erdverbundenen Bauern Erni und dem prahlerischen Kriegsknecht Gylg. Amei fliegt Gylg gleich wieder in die Arme, da sie hofft, er werde ihre sündige Liebe von neuem erwidern.

Gylg fordert von Erni sein Erbteil, das er ihm vorgestreckt hat, denn er hat sein eigenes und das ihm anvertraute Gut zur Werbung von Söldnern für den Herzog von Mailand beim Würfelspiel verloren. Erni kann der Forderung nicht nachkommen, da auf dem Hof die Gülten (= Grundschulden) «wie Zentnersteine auf dem Sauerkraut» liegen. Gylg droht den Hof verpfänden zu lassen. Das ist für Erni das Entsetzlichste. Den Boden, den Hof zu verlieren, diese Befürchtung vermag ihn zum letzten

Ausweg zu verleiten. Auf Gylgs Rat entschließt sich Erni, als Reisläufer bei den Franzosen in den Dienst zu treten. Der Bailli von Dijon, der in Luzern Söldner für das französische Heer wirbt, wird ihm zinslos Geld leihen. — Die beiden Brüder werden aber im Felde einander gegenüberstehen, da Gylg mailändischer Söldner ist.

Der zweite Akt führt in das französische Lager vor Novara, anfangs April 1500. — Der Schweizer Feldhauptmann In der Gassen eröffnet dem Bailli und dem General Trivulzio, daß die Tagsatzung den Schweizern hüben und drüben den Kampf verboten habe. Die Befehlshaber geraten dadurch in eine schwierige Lage.

Da kommt der Bailli auf den Einfall, die mailändischen Schweizer abziehen und den Herzog durch Verrat fangen zu lassen. Entrüstet weist ihn In der Gassen in die Schranken, es werde keinen einzigen Schweizer geben, der eines solchen schimpflichen Verbrechens fähig sei.

Aber schon hat der Bailli seinen Mann gefunden und weiß ihn auch an der richtigen Stelle zu packen. Er läßt Erni Turmann rufen, lügt ihm seine durch Spielschulden hervorgerufene Notlage vor, droht das Darlehen zu kündigen, den Hof zu verkaufen, wenn Erni nicht willens ist, den Herzog von Mailand an die Franzosen zu verraten. Nach langem Kampfe läßt sich Erni zu der schändlichen Tat bewegen, da ihm ein freier Hof winkt.

Noch bevor aber Turmann den Verrat begangen hat, ist er geächtet. «Mit seiner Tat rettet er die Schweiz vor dem Untergang — mit seinem Tod rettet er sie vor der Schande. Die Tat muß gesühnt sein oder sie ist vergeblich getan», sagt In der Gassen zum Bailli.

Der Schlußakt spielt wieder auf Erni Turmanns Hof. Zur Fastnachtszeit des Jahres 1501 kehrt Erni als «Butz» vermunmt auf seinen Hof zurück. Er hört, daß sein Bruder da ist und mit seinem Weibe lebt, er weiß, daß ein Preis auf seinen Kopf gesetzt ist. Aber alles das scheint ihn wenig zu berühren. Nur endlich wieder einmal das alte, vertraute Dach über dem Kopfe haben.

Aber dann entdeckt ihm Gylg, der Hof sei vom Staate beschlagnahmt worden und gelange demnächst zur Versteigerung. Schon zweimal hat sich Erni für den Hof geopfert, und er ist bereit, es ein drittes Mal zu tun. Er verlangt von Gylg, er solle ihn verraten und mit dem Judaspreis den Hof zurückkaufen.

Mittlerweile ist der Hof von Häschern umstellt worden. Amei hat sie heimlich herbeigerufen. Erni ist es recht, er will sich ohne Gegenwehr ergeben. Möge sich die Amei den Preis verdienen, möge sie den Hof damit retten, für sich und für den Bub. Aber in höhnischem Triumph

schreit sie ihm ins Gesicht, daß sie sich für das Geld Kleider und Putz kaufen wolle, und der Bub, für den der Hof gerettet werden soll, gar nicht sein Kind sei. Da stürzt vor Ernis Augen alles zusammen, wofür er so viel erduldet hat. Noch ehe er sich gebunden hinaustragen läßt, stirbt Amei durch seine Hand.

\*

«Der dramatische Dichter», schreibt Georg Büchner<sup>19)</sup>, «ist in meinen Augen nichts als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweitenmal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockene Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hineinversetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere und statt Beschreibungen Gestalten gibt.»

Cäsar von Arx erschafft die nicht gerade ruhmreiche Geschichte vom Verrat von Novara aufs neue. Er verbindet mit der geschichtlichen Tatsache das persönliche Schicksal des Verräters Turmann. Noch mehr: durch die Darstellung der beiden sich befehdenden Brüder versetzt er uns unmittelbar in die Zeit und die Situation der ganzen damaligen Eidgenossenschaft.

Der historische Hintergrund, vor dem die Tragödie des Erni Turmann aufgebaut wird, ist an sich schon tragisch. Durch das unumschränkte Pensionen- und Söldnerwesen, das von Arx schon verschiedene Male, besonders in den Festspielen, gebrandmarkt hat, konnte es oft geschehen, daß sich Eidgenossen aus dem gleichen Dorf oder gar Verwandte als «Feinde» im Felde gegenüberstehen mußten. Der Ausweg aus einer solchen Situation, den damals die Zürcher Tagsatzung suchte, war nicht gerade ehrenhaft. Er bedeutete für die Schweizer beider Heerlager Wortbruch und Verrat an den Führern, die sie in Sold und Eid genommen hatten. Das war also schon ein Verrat von Novara.

Vor allen Dingen ist es aber von Arx um die psychologische Erklärung und Motivierung zu tun, weshalb der Verrat am Herzog von Mailand begangen wurde. Daß er dabei von der Tatsächlichkeit des historischen Vorgangs abweicht, darf nicht als Fehler angesehen werden. Denn darin besteht doch die dichterische Freiheit.

Der geschichtliche Turmann war, soweit bekannt ist, ein draufgängerischer, skrupelloser Kriegsknecht. So war es für ihn ein leichtes, für einen schnöden Judaslohn den Herzog an die Franzosen zu verraten. Aus bloßer Geldgier und Habsucht beging er den Verrat.

Ganz anders der Turmann des von Arx'schen Stückes. Erni ist ein ehrlicher, grundbraver und senkrechter Bauer. Eigener Herr auf eigenem

Boden, das ist sein größter Wunsch, aber auch sein unbeugsamer Wille. «Ich geh nicht ab dem Hof, sie tragen mich denn hinaus — die Füße voran!» Erni Turmann begeht den Verrat — so paradox es klingen mag — aus Treue, aus Treue zum heimatlichen Boden.

Um den Hof vor der Verpfändung zu retten, wird er Reisläufer (1. Akt), um sich den Hof zu erhalten, unterwirft er sich den Erpressungen des Bailli von Dijon und wird ein gemeiner Schuft, wird der Verräter von Novara (2. Akt), um den Hof seinem Blut weiterzugeben, wird zum Mörder an seinem Weibe Amei (3. Akt).

Die Beweggründe, aus denen heraus Erni Turmann handelt, sind glaubhaft, verständlich und psychologisch recht gut motiviert. Der Urner unterliegt aber auch der Verschlagenheit des kalt berechnenden Bailli, welche sich recht deutlich in jener Szene offenbart, da der Landvogt Erni erpreßt und den Verrat einer «Winkelriedtat» gleichsetzt. Der Bailli verdreht die Tatsachen, um Erni in die Knie zu zwingen.

Die drei Akte der Tragödie, in denen das Spannungsmoment von Szene zu Szene bis zum hochdramatischen Ende gesteigert wird, sind mustergültig ineinander verzahnt, so vor allem der erste und der dritte Akt. Schon rein äußerlich tritt eine Parallelität zutage, da beide am gleichen Ort, auf Turmanns Hof, spielen.

Ein weiteres: dem Erni Turmann schmeckt das Habermus nicht, die Amei hat es anbrennen lassen, er schmeißt den Löffel hin, geht seine Axt schleifen, er ist eifersüchtig auf den hereingeschnitten Bruder. Diese Szene des ersten Aktes wiederholt sich Wort für Wort im dritten Akt, nur mit vertauschten Rollen. Dem Gylg schmeckt das Habermus nicht, die Amei hat es anbrennen lassen, er schmeißt den Löffel hin, geht in den Stall, er ist eifersüchtig auf den heimgekehrten Bruder. Das ist ein feiner Kunstgriff: das Thema in der Umkehrung.

Oder: im ersten Akt erklärt Erni: «Ich laß nicht ab vom Hof, sie tragen mich denn hinaus — die Füße voran!» Im dritten Akt wird Erni gefesselt hinausgetragen, die Füße voran.

Zwischen diesen beiden sehr wirkungsvollen Akten steht der zweite, der das Thema des Verrates von Novara aufrollt. Da ist das raffinierte Vorgehen des Bailli von Dijon, um Erni langsam und grausam in die Enge zu treiben, aus der es für ihn kein Entrinnen gibt.

In Gylg hat Erni einen ebenbürtigen Gegenspieler. Der kraftvolle, prahlsüchtige, außerhalb der bürgerlichen Ordnung stehende Reisläufer ist ein typischer Vertreter der damaligen maßlosen Zeit, die nur Prunk und Ruhm erstrebte. Ein treffliches Bild des durchtriebenen Erpressers bietet die Figur des Bailli von Dijon.

Von den Frauen überzeugt vor allem die Mutter Turmann in ihrem stillen Duldertum. Sie bildet gewissermaßen den Ausgleich zwischen den beiden Extremen. «Du mit Deiner Ehr! und Du mit Deinem Hof! Aber daß ihr auch eine Mutter habt, daran denkt keiner!», sagt sie einmal zu ihren beiden Söhnen und charakterisiert mit diesem kurzen Wort die ganze Lage.

Amei jedoch, die Frau des Erni und die Geliebte des Gylg, ist eine übergrelle Personifikation des Lasters. Sie ist eine Landfremde und steht völlig verständnislos der glühenden Heimatliebe Ernīs gegenüber. Dadurch entstehen wohl krasse, aber wenig glaubhafte Konflikte.

«Der Verrat von Novara» entstand 1933. Die Uraufführung fand am 6. Januar 1934 am Zürcher Schauspielhaus statt. «Ein stattlich besetztes Haus folgte der Uraufführung mit gespanntester Anteilnahme und dankte nach jedem Fallen des Vorhangs durch anhaltenden Beifall . . . Cäsar von Arx durfte die verdiente herzliche Anerkennung für sein neues gutschweizerisches Bühnenstück entgegennehmen» (Neue Zürcher Zeitung, 8. Januar 1934).

Später wurde das Werk auch an den übrigen schweizerischen Berufsbühnen, sowie an sehr vielen ausländischen Bühnen gespielt. «Man begegnete auf dem Theater der letzten Jahre wenigen Dramen, die so echt, so ehrlich, so kraftvoll gewesen wären, wie dieses» (Reichspost, Wien, 27. April 1934).

### *Der heilige Held*

Wer Gott finden will, muß den Menschen dienen —  
Wer den Menschen dienen will, muß Gott suchen.  
Ramakrishna <sup>20)</sup>

Niklaus von Flüe, der «Heilige Held» — im Volksmund bis heute Bruder Klaus genannt —, wurde 1417 in Sachseln als Sohn des gemeinfreien Bauern Heinrich von Flüe und dessen Ehefrau Hemma Rubert geboren. Er wuchs auf dem väterlichen Hofe im Melchtal auf und verheiratete sich am Ende seiner zwanziger Jahre mit Dorothea Wyß, die ihm fünf Söhne und fünf Töchter schenkte. Als einfacher, tüchtiger Obwaldner Bauer bewirtschaftete er das heimische Erbe. Seinem Lande diente er als Ratsherr, Richter und Tagsatzungsabgeordneter und nahm als Rottmeister (= Führer von 100 Mann) am alten Zürichkrieg, sowie am Eroberungszug in den Thurgau teil. Mit 50 Jahren wäre er Landammann von Obwalden geworden, hätte er sich nicht plötzlich im Ok-

tober 1467 aus der Politik und aus der Welt zurückgezogen, um fortan als Eremit keine Viertelstunde von seiner bisherigen Wohnstätte entfernt in der Einöde der Melchaa-Schlucht nur noch der Betrachtung und der Versenkung in Gott zu leben. Er kam dabei in den Ruf eines «lebenden Heiligen». Am 21. März 1487, an seinem siebzigsten Geburtstag, starb Niklaus von Flüe. — Papst Clemens IX. hat ihn im Jahre 1669 selig gesprochen, und nach langwierigen Kanonisationsverhandlungen sprach ihn Papst Pius XII. im Jahre 1947 heilig.

Viele Volksstücke haben schon diesen «geistlichen Tell», wie Walter Muschg ihn in seinem Buch «Die Mystik der Schweiz» nennt, in Dialekt und Hochdeutsch auf die Bühne gestellt. An Pathos wurde dabei nicht gespart. Kaum eines dieser vielen Stücke hat sich jedoch durchzusetzen vermocht.

Das erste überlieferte Bruder Klaus-Spiel ist eine von P. Jacob Gretser S. J. in lateinischen Versen abgefaßte «Comoedia de vita Nicolai Unterwaldii eremitae Helvetii» (1586), die lediglich eine Aneinanderreihung von legendenhaften Begebenheiten aus dem Leben des Heiligen ist. Das Spiel des Johann Zurflüe — das erste in deutscher Sprache —, das um 1601 mit großem Aufwand in Sarnen aufgeführt wurde, gleitet ins volksmäßig Sentimentale ab. Weitere dramatische Bearbeitungen des Einsiedlers vom Ranft, so jene von Johann Mahler (1674), von Joseph Ignaz Zimmermann (1781), von Aloys Businger (1845) von Conradin Peter Planta (1863) und von Josef Ignaz von Ah (1881) können nur als literarisch und dramatisch unbedeutende Versuche gewertet werden.

Auf eine höhere Stufe gelangten erst Hermann Stegemann mit seinem schweizerischen Schauspiel in vier Akten «Nikolaus von Flüe», das am 10. Januar 1902 am Stadttheater Basel uraufgeführt wurde, und Oskar Eberle mit den beiden Stücken «Bruederchlausespyl» (1929) und «Chlaus von Flüe» (1944).

Cäsar von Arx geht in der Gestaltung seiner Bruder Klaus-Figur, der er ja auch im zweiten Teil des «Bundesfeierspiels 1941» eine wichtige Rolle zuteilte, auf keines dieser erwähnten früheren Spiele zurück, sondern stützt sich auf die historischen Geschehnisse der damaligen Zeit, auf die unvollendet gebliebene Monographie Heinrich Federers «Niklaus von Flüe», erschienen 1928 in der Reihe «Die Schweiz im deutschen Geistesleben», und auf das große Quellenwerk Robert Durrers «Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe, sein Leben und seinen Einfluß» (1921).

Von Arx verknüpft in seinem Schauspiel zwei parallele Handlungen: Niklausens Abkehr von der Welt und den Amstalden-Handel. Mit diesem

letzteren, politischen Motiv stehen noch andere in Verbindung, die zum bessern Verständnis der Situation kurz erörtert werden sollen.

Der Saubannerzug (1477): Nach der Fastnacht rotteten sich am Vierwaldstättersee, in Weggis, zügellose Burschen zusammen, um einen eigenmächtigen Beutezug nach Genf zu unternehmen und dort eine im Burgunderkrieg versprochene, aber noch nicht bezahlte Summe von 20 000 Gulden einzutreiben. Sie zogen gegen den Willen der Obrigkeit mit einem Banner, das eine Sau und einen Narren im Bilde trug, auf dem Weg allerlei Unfug treibend bis Fribourg. Dort bewirtete man die «Brüder vom tollen Leben» reichlich, gab jedem zwei Gulden, und Genf zahlte von seiner Schuld 8000 Gulden. Darauf kehrten die Abenteurer wieder heim.

Das Burgrecht der Städte (1477): Zürich, Bern und Luzern schlossen mit Freiburg und Solothurn 1477 wegen des Saubannerzuges ein Burgrecht, um Friede und Ordnung im Lande besser wahren zu können. Da aber die Länderorte ein Übergewicht der Städte befürchteten, bekämpften sie das Burgrecht und verlangten vor allem von Luzern den Rücktritt, da es ohne Einwilligung der Länder keine Bündnisse eingehen durfte. Luzern kam dieser Forderung nicht nach.

Der Amstalden-Handel (1478): Die Obwaldner Agenten Landammann Bürgler und Ratsherr Künegger begaben sich 1478 nach Schüpfheim, um den entlebuchischen Landeshauptmann Peter Amstalden gegen Luzern aufzuhetzen und aus Rache für das Burgrecht den Anschluß des Entlebuches an Obwalden und einen Überfall auf Luzern vorzubereiten. Der Plan wurde vereitelt, Amstalden eingekerkert und als Hochverräter hingerichtet.

Die Tagsatzung von Stans (1481): Vom 18.—22. Dezember 1481 tagten die Abgeordneten der eidgenössischen Stände, um den Zwist zwischen Städten und Ländern wegen des Burgrechtes beizulegen. Die Tagherren gerieten jedoch noch mehr in Streit und hoben am vierten Tag die Versammlung auf. Der Bürgerkrieg stand vor der Tür. Da holte sich der Stanser Pfarrer Heinrich am Grund bei Niklaus von Flüe im Ranft Rat und erreichte auf einer erneut einberufenen Versammlung die Einigung unter den Abgeordneten.

\*

Cäsar von Arx' fünftaktiges Schauspiel «Der heilige Held» spielt teils im Melchtal, teils im Entlebuch zwischen 1477 und 1481.

Der Schauplatz des ersten Aktes ist der Hof des Niklaus von Flüe. Klausens älteste Tochter, Lisabeth, hat eben den Entlebucher Landes-

hauptmann Peter Amstalden geheiratet. Damit ist Niklaus selber mitten in den Streit der Stadt Luzern mit den Bauernständen hineingestellt. Kurz nach der Hochzeitsfeier geraten die geladenen Gäste wegen des Saubannerzuges und des Burgrechts der Städte in Streit. Klaus gelingt es, die Streitenden halbwegs zu versöhnen.

Nach dem Abzug der Gäste enthüllt Klaus seinem Freunde, Pfarrer Heimo am Grund, seine Sehnsucht nach dem Ewigen und seinen Zwiespalt zwischen dieser Sehnsucht und dem Hang zum Irdischen.

Der zweite Akt führt in das Herrenstübchen im Wirtshaus zu Schüpfheim im Entlebuch. Die Obwaldner Heinrich Bürgler, Ammann von Giswil, und Ratsherr Jost Künegger verhandeln mit Peter Amstalden, um ihn gegen Luzern aufzuhetzen. Mit Geist und Witz bringt Bürgler seine Argumente vor. Es gelingt ihm, den erst zögernden Amstalden seinen politischen Absichten gefügig zu machen.

Der dritte Akt spielt wieder im Melchtal auf dem Flüelihof. Klaus hat inzwischen mit unbekanntem Ziele in einer Mönchskutte seine Angehörigen verlassen. Madleen, Niklaus' Frau, lebt in peiniger Ungewißheit über das Schicksal ihres Mannes. Unerwartet kommt er zurück und fordert von ihr das schwere Opfer, ihn in unmittelbarer Nähe, im Ranft, sein Einsiedlerleben fortsetzen zu lassen. Nach schweren innern Kämpfen gibt Madleen ihre Zustimmung.

Auf Sattelpalp, in der Nähe der Grenze zwischen Obwalden und dem Entlebuch, spielt der vierte Akt. Bürgler zwingt Amstalden zu rascherem Handeln. Nur seinen eigenen Vorteil beachtend opfert er Amstalden seinen Kriegsplänen und treibt ihn den Luzernern in die Hände: «Dem Amstalden muß von den Luzerner Junkern Gewalt geschehen — anders sind die Entlebucher nicht aufzustacheln.» Selbst Künegger entsetzt sich über diese Tat. Doch Bürgler wird dafür sorgen, daß er «stumm wird wie ein toter Fisch».

Die Einsiedelei des Bruder Klaus im tiefverschnittenen Ranft ist der Schauplatz des letzten Aktes. Der Klausner, dessen Ruf als Tröster und Heiler sich inzwischen im ganzen Lande verbreitet hat, wird vor große Entscheidungen gestellt. Tritt er auf die Seite der Städte, errettet er seinen Schwiegersohn Peter Amstalden vom Tode, tritt er auf die Seite der Länder, verhindert er einen Anschlag gegen die Tagsatzung in Stans. Niklaus bleibt aber seinem innern Ruf treu. Er versagt seiner Tochter das Wort, das Amstalden vor der Hinrichtung bewahrt, zerreißt aber auch das Fähnlein der revolutionären Bauern.

Mit der Mahnung, daß sich der Knoten nicht löse, wenn jeder an seinem Ende ziehe, sondern nur, wenn man ihn gemeinsam entwirre,

schickt der Eremit vom Ranft den Stanser Pfarrer Heimo am Grund, der ihn um Rat zur Rettung des Vaterlandes gebeten hat, an die Tagsatzung zurück.

Reuig stirbt Bürgler, der skrupellose Schürer des Streites, zu den Füßen des Einsiedlers. Nachdem ihm Klaus den letzten Trost gegeben hat, läßt der Klausner das Glöcklein seiner Kapelle ertönen, und in weitem Umkreis antworten andere Glocken. Die Mahnung Bruder Klausens hat gewirkt, man hat sich auf der Tagsatzung zu Stans geeinigt.

\*

Das Schauspiel «Der heilige Held» ist zugleich religiöses und politisches Drama.

Das religiöse Drama ist ein Gottsucher drama und hat die Abkehr Niklausens von der Welt zum Gegenstand. — Niklaus von Flüe ist eine Doppelnatur, in der sich Diesseits und Jenseits, Erdverbundenheit und Ewigkeitssehnsucht streiten. Ihm stehen im Gottsucher drama seine Frau Madleen und seine Mutter Hemma gegenüber, die gewissermaßen die beiden Pole dieser Spannung verkörpern. Die Mutter, von der Niklaus den Zug ins Mystische geerbt hat, spornt ihn in heiligem, manchmal auch bigottem Eifer zum Einsiedlertum an und verlangt hart und unbarmherzig von Madleen die Freigabe des Mannes. Madleen dagegen sieht in Niklaus naturgemäß nur den Mann. Sie hängt sich mit ganzem Herzen an ihn und sträubt sich gegen das für sie unbegreifliche Ansinnen ihrer Mutter.

Was war damals der Anstoß zu Niklaus von Flües Weltflucht? Ohne Zweifel bekräftigten ihn in seinem Entschluß die Enttäuschungen, die er gerade in seiner politischen Tätigkeit als Ratsherr und Tagsatzungsabgeordneter erfahren mußte, und der Drang nach mystischer Beschaulichkeit, ein Heimweh nach Einsamkeit und Gottesfrieden. So wenig aber wie beim achtzigjährigen Tolstoi ist im Grunde bei Niklaus von Flüe ein deutlich greifbarer äußerer Anstoß zur innern Konversion festzustellen.

Im Schauspiel erzählt Klaus seinem Freunde Heimo am Grund einen Traum (im ersten Akt, Szene 22), der die einzige Vorbereitung auf den im dritten Akt bereits in die Tat umgesetzten Entschluß ist. Vom rein dramatischen Standpunkt aus betrachtet, wäre ein eigentlicher Anstoß zur Weltflucht wirksamer gewesen. Doch ist im Sinne der Wahrheit von Arx' Auffassung gewiß die richtigere.

Die Lösung, die Klausens Entschluß mit sich bringt, ist nicht tragisch. Sie führt nicht zum Untergang des Helden. Gerade dadurch, daß Klaus

seinem innern Gesetz folgt, erhält er die Kraft, der Gemeinschaft zu dienen. Daß Cäsar von Arx darin den Grundgedanken seines Dramas sieht, erhellt er durch den Spruch Ramakrishnas, den er als Motto der Druckausgabe vorangestellt hat: «Wer Gott finden will, muß den Menschen dienen — wer den Menschen dienen will, muß Gott suchen.»

Die ersten Pläne von Arx' befaßten sich ausschließlich mit dem Gottsucher und nahmen den Kampf um seine Befreiung zur Achse des Dramas. Im Nachlaß befinden sich umfangreiche Notizen zu einem fünfaktigen Drama «Bruder Klaus». Der entscheidende Griff war aber dann die Verbindung des religiösen Motivs mit dem politischen.

Eine Hauptschwierigkeit bot dabei der zeitliche Abstand zwischen Niklaus' Weltflucht und seiner Vermittlung an der Tagsatzung von Stans. Niklaus begann sein Eremitentum im Jahre 1467. Erst zehn Jahre später aber, im Anschluß an die Burgunderkriege, entbrannte der vierjährige Kampf zwischen den eidgenössischen Städten und Ländern. Daher verlegte der Dichter die Weltflucht vom Jahre 1467 auf das Jahr 1477, in welchem der Streit um das Burgrecht begann. Dadurch erreichte von Arx Gleichzeitigkeit des Gottsucherdramas, das sich auf dem Flüelihof abspielt, und des politischen Dramas, dessen Schauplatz die damalige Eidgenossenschaft ist. Zu dieser Verlegung der Weltflucht schreibt Cäsar von Arx: «Bevor ich aber das Recht der dichterischen Freiheit in Anspruch nahm, hatte ich zu überprüfen, ob durch die Verlegung der Weltflucht die Voraussetzungen zu Niklaus' Vermittlertätigkeit nicht aufgehoben würden. Eine Durchsicht der Quellen beruhigte bald: 1468, knapp ein Jahr nachdem Niklaus sich im Ranft niedergelassen hatte, wurde ihm dort von seinen Landsleuten eine Kapelle mit angelehnter Klausnerei errichtet. 1469 fand auf Veranlassung des Bischofs von Konstanz eine erste Prüfung seiner Nahrungslosigkeit durch die Kirche statt — ein Beweis, daß sein Ruf als Heiliger schon nach zweijährigem Einsiedlertum in die Weite gedrungen war.»

Indem von Arx den entlebuchischen Landeshauptmann Peter Amstalden zum Tochtermann Niklaus' machte, erreichte er den dramaturgisch notwendigen Zusammenhang zwischen den beiden sonst nebeneinander laufenden Handlungen. Die familiäre Verbundenheit Niklaus' mit Amstalden — den Niklaus übrigens nachweisbar persönlich gekannt hat — ermöglicht es dem Dichter, die Standhaftigkeit und das Opfer des Bruder Klaus dem Zuschauer nicht nur glaubhaft, sondern auch miterlebbar zu machen.

Den persönlichen Gegenspieler im Gottsucherdrama ersetzt der große Gegenspieler im politischen Drama, der «alle destruktiven Kräfte in

sich vereinigt, von denen die Innen- und Außenpolitik der damaligen Eidgenossenschaft beherrscht wurde» (Cäsar von Arx). Diesen Widerpart verkörpert der rücksichtslose, tatkräftige, geistvolle und demagogische Ammann Heinrich Bürgler.

Die Verflechtung der beiden Handlungen, des Gottsucherdramas mit dem politischen Drama, hat Cäsar von Arx meisterhaft durchgeführt.

In der Abfolge der fünf Akte läßt sich eine Symmetrie feststellen. Der erste, der dritte und der fünfte Akt führen in die Welt des Bruder Klaus, der zweite und der vierte in jene Bürglers. Von vitaler dramatischer und künstlerischer Wirkung ist der Zusammenprall der beiden Welten im fünften Akt.

Cäsar von Arx verzichtete auf das noch von Stegemann und Eberle gestaltete, weitverbreitete volkstümliche Bild vom Erscheinen Bruder Klausens im Tagsatzungssaal zu Stans. Nicht daß sich der Dichter den neuesten Forschungen, die eindeutig festgestellt haben, daß Niklaus von Flüe nicht an der Tagsatzung in Stans erschien, gebeugt hätte, sondern er konnte sein Bild vom Bruder Klaus nicht mit einem solchen effektvollen Finale in Einklang bringen, «wie er ja schon in der Gestaltung des Charakters dem süßen Heiligen und dem problemlosen Jenseitsmenschen früherer Dramatiker entgangen ist» (Neue Zürcher Zeitung).

Die stärkste Figur neben dem Einsiedler ist zweifellos Bürgler. Gut gezeichnet sind auch die frauliche und mütterliche Madleen und ihre leidenschaftliche Tochter Lisabeth. Weise und bedächtig ist der Stanser Pfarrer Heimo am Grund. Blasser erscheinen dagegen der Luzerner Junker Ritter Kaspar von Moos und der Entlebucher Landeshauptmann Peter Amstalden. Die bigotte, enge und kalte Mutter Klausens Hemma vermag nicht zu überzeugen und nähert sich einem Zerrbild.

Die ausdruckskräftige Sprache wirkt etwas zu nüchtern, weil sie ganz eine heutige Sprache ist. Sie weicht dem Alltag nicht aus. Niklaus selber wird dadurch in ein naturalistisches Licht gesetzt, das den Zuhörer irgendwie kritischer stimmt als eine leise Entrückung es täte.

Cäsar von Arx' Bruder Klausen-Spiel ist keine Flucht vor den aktuellen Ereignissen in die Historie. Auch heute noch gelten die Mahnungen des Bruder Klaus: «Je fester der Zaun, desto fester der Friede», oder «Wir sollen hüben und drüben nicht nach der *Vorherrschaft* trachten, sondern die *Gemeinschaft* bewahren! Das muß in alle Zukunft so bleiben, oder wir hören auf, ein freies Volk zu sein!»

«Der Heilige Held» entstand in den Jahren 1935/36 und wurde am 5. März 1936 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt. «Der Beifall der Premierenbesucher, schon nach dem dritten Akt groß und anhaltend,

steigerte sich zum Schluß zu einer herzlichen Ovation für Cäsar von Arx und seine Helfer» (Neue Zürcher Zeitung). Das Stück eroberte sich nicht nur die Berufs-, sondern auch viele Laien Bühnen.

Im Jahre 1937 wurde es in Lavin (Engadin) in romanischer Sprache aufgeführt.

Melchior Dürst, der Leiter des Glarner Heimatschutztheaters, übertrug das Stück in die Glarner Mundart und verhalf ihm in Glarus zu einem weiteren Erfolg (1940).

Schließlich wurde der «Heilige Held» 1947 auch noch in französischer Sprache, übersetzt von Abbé Léon Richoz, in Châtel-St-Denis gespielt.

### *Land ohne Himmel*

Seit dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts hatte der Verkehr über den Gotthard sehr stark zugenommen, und die Länder an der Paßstraße erlangten dadurch nach und nach große wirtschaftliche und vor allem strategische Bedeutung. Im Jahre 1231 gewährte der deutsche König Heinrich dem Lande Uri die Reichsfreiheit. Die Talleute von Schwyz trachteten nach den gleichen Vorrechten.

Im welterschütternden Kampf zwischen Papst Gregor IX. und Kaiser Friedrich II. stellten sich nun die Schwyzer auf die Seite des Kaisers, als der über sie gesetzte kaiserliche Gaugraf Rudolf von Habsburg dem Kaiser die Lehenstreue gebrochen und die Partei des Papstes ergriffen hatte. Die Schwyzer Talleute taten so, um vom Kaiser ihre alte Reichsfreiheit wieder zu erlangen. Die Habsburger hatten nämlich ihre amtlichen Befugnisse eigenmächtig in erbliche und privatrechtliche Forderungen umgewandelt, sodaß die ehemals reichsfreien Bauern zu habsburgischen Vogtleuten wurden.

Als der Habsburger durch seinen Abfall von Friedrich II. sein kaiserliches Amt als Gaugraf verwirkt hatte, sahen die Schwyzer ihre Befreiung vom verhaßten habsburgischen Joch gekommen. Sie nutzten die Stunde, trotzdem sie Gefahr liefen, als Anhänger des Kaisers, über den der Papst den Kirchenbann verhängt hatte, ebenfalls gebannt, d. h. aus der Gemeinschaft der Kirche ausgestoßen zu werden.

So zog im Jahre 1240 ein Fähnlein Schwyzer nach der oberitalienischen Stadt Faenza, um den Kaiser in seinem Kampf gegen den Papst zu unterstützen. Der Kaiser anerkannte die Forderungen der Schwyzer und stellte ihnen im Dezember 1240 den sogenannten Schwyzer Freibrief aus. Die Schwyzer und ihr Ländchen aber kamen in den Bann.

Dieses im allgemeinen wenig beachtete Ereignis der frühen schweize-

rischen Geschichte benützte Cäsar von Arx als Grundlage für sein dreiaktiges historisches Schauspiel «Land ohne Himmel».

Sorgfältige und umfangreiche Quellenstudien <sup>21)</sup> beschäftigten den Dichter lange. Der eigentliche Anstoß zum «Land ohne Himmel» war die Arbeit am Bundesfeierspiel für 1941. Cäsar von Arx schreibt darüber: «Im ersten Teil des Bundesfeierspiels liegt die stoffliche Keimzelle zu dem späteren Schauspiel ‚Land ohne Himmel‘. Bei den Vorstudien zum Bundesfeierspiel stieß ich auf das historische Faktum, daß die Schwyzer in der Zeit des weltgeschichtlichen Kampfes zwischen Papst und Kaiser durch ihre Parteinahme für den gebannten Kaiser, von dem sie Schutz gegen die Annektionspolitik der Habsburger erhofften, mehrfach dem Kirchenbann verfielen, daß sie also als christgläubige Menschen sich nicht scheuten, die schwerste kirchliche Strafe, die Verbannung aus der Gemeinschaft der Christgläubigen auf sich zu laden, wenn es galt, ihre angestammte Freiheit zu wahren. Hier zeigte sich mir als geschichtliche Tatsache ein überwältigendes Beispiel jener letzten Opferbereitschaft für die Freiheit, wie ich sie in meinem ersten Entwurf zu einem Bundesfeierspiel für 1941 dem Schweizervolk in gefährlichster Stunde zum Bewußtsein bringen und ins Bewußtsein rufen wollte. Sofort nach Beendigung des vom Bundesrat genehmigten und dann in Schwyz gespielten Bundesfeierspiels ging ich an die Arbeit — sie zog sich, durch eine lange dauernde Krankheit unterbrochen, über zwei Jahre hin» <sup>22)</sup>).

\*

«Land ohne Himmel» spielt im Jahre 1240. — Der erste Akt führt in die Stube im Hause des Landammanns Konrad Hunn auf dem Kirchplatz zu Schwyz. Die Schwyzer Frauen sitzen in der Stube und erwarten den Ausgang der Landsgemeinde, die eben in der Pfarrkirche von Schwyz tagt. Martin, der Leutpriester von Schwyz und der Sohn des Landammanns, tritt ein und berichtet seiner Mutter über die Verhandlungen. Er erwägt auch die Folgen eines allfälligen Entscheides für den gebannten Kaiser. Die Hunnin will Martin überreden, in der Landsgemeinde gegen die Partei des Kaisers aufzutreten, da sie sich vor dem Verlust des Himmels fürchtet.

*Hunnin:* Denk jetzt nicht nur an den Vater, Martin, denk auch an mich! Martin, von der Stund deiner Geburt an hatte ich bloß noch den einen Wunsch: du möchtest Priester werden, auf daß dereinst vor dem ewigen Richter ein Gesalbter Gottes mein Fürbitter sei!

*Martin:* Ich werd es dir sein.

*Hunnin:* Du kannst es nicht, Martin, wenn wir gebannt werden. Für eine Verdammte bitten die Heiligen selbst vergeblich!

Da tritt der Landammann Konrad Hunn in die Stube. Der unentwegte Kämpfer für die Sache der Freiheit ruft seinen Sohn, den Pfarrer, zu Hilfe, denn wenn Martin für den Kaiser stimmt, «zündet das in die Landsgemeinde wie der Funke ins Heu und brennt noch dem Feigsten die Angst aus der Brust». Nach langem Ringen läßt sich Martin bewegen, in der Landsgemeinde die Partei des Kaisers zu ergreifen. Die beiden Männer lassen die Frauen ohne Trost zurück.

Da ist es nun Osterhild, die Tochter des Landammanns, die ihren Verlobten Werner, der herbeigeeilt ist, um den Landammann in die Versammlung zurückzurufen, gegen die Befürworter aufhetzt. Nach Landsgemeindebeschuß kann bei nur einer Gegenstimme Schwyz nicht die Partei des Kaisers ergreifen. Osterhild weiß, daß während des Kirchenbannes keine Ehe geschlossen werden kann. Sie trägt von Werner ein Kind und will nicht uneheliche Mutter werden. Die Hunnin hält aber Werner zurück. — Inzwischen ist die Entscheidung gefallen: Die Schwyzer ziehen nach Faenza, und die Talschaft wird gebannt.

Der Thronsaal im hölzernen Palast des Kaisers im Lager vor Faenza ist der Schauplatz des zweiten Aktes. — Friedrich II. erledigt mit seinem Kanzler Petrus von Vinea die laufenden Geschäfte. Dabei kommen sie auch auf den Schwyzer Freibrief zu sprechen, den die Schwyzer Söldner mit dem Begehren, er müsse abgeändert werden, an den Kaiser zurückgeschickt haben.

Der Kaiser bittet den Schwyzer Landammann und Hauptmann Konrad Hunn zu sich. Durch sein ehrliches und mannhaftes Auftreten erreicht Hunn, daß seinem Ländchen ein Freibrief ausgestellt wird, der den Forderungen der Schwyzer entspricht und ihnen die eigene Gerichtsbarkeit zusichert.

Da erreicht den Kaiser die Botschaft, daß sein Sohn Heinrich, den er als Rebellen auf Lebzeiten in Haft gesetzt hat, gestorben ist.

Friedrich II. ernennt Hunn zum Richter über Schwyz. Da stürmt plötzlich Osterhild in den Audienzsaal und berichtet, daß sie aus Verzweiflung und Aberglaube ihrer Mutter Gift gereicht habe und daß sie am nahen Tod der Hunnin schuldig sei. Erzürnt über diese verruchte Tat, verurteilt Hunn seine eigene Tochter zum Tode.

Der dritte Akt führt wieder in die Stube des Landammanns. — Hunn hat vom Kaiser Urlaub erhalten und kommt mit Martin, den er aus dem

Kloster Einsiedeln geholt hat, an das Sterbebett seiner Frau. Der Leutpriester will den Kirchenbann nicht brechen. So nimmt Hunn im Mantel Martins seiner Frau die letzte Beichte ab, um sie getröstet und ruhig sterben zu lassen. In der Beichte gesteht die Hunnin ihre schwerste Schuld: Martin ist nicht Hunns Sohn. Der Gatte verzeiht ihr. Der Leutpriester wird durch diesen Edelmut so sehr beeindruckt, daß er den Kirchenbann doch bricht und der Mutter die Sterbesakramente spendet.

Aber schon hat der Kirchenvogt, der strafende Arm der Kirche, den aus dem Kloster Einsiedeln entwichenen Martin eingeholt. Er erklärt ihn, da er den Kirchenbann gebrochen hat, zum Ketzer und verurteilt ihn zum Flammentod. Die Schwyzer wollen diese schreckliche Aburteilung ihres Pfarrers nicht zulassen und sind bereit, auf den Freibrief zu verzichten und den Kaiser zu verlassen. Doch Martin nimmt diesen Verzicht nicht an und opfert sich für alle.

\*

Cäsar von Arx' «Land ohne Himmel» ist ein Freiheitsdrama. Es kreist um das Problem der völligen, unbedingten Freiheit. Der glühende Freiheitskämpfer Landammann Hunn sagt einmal: «Der Krug bleibt kein Krug, sobald er ein Loch hat, und sei's noch so klein — dann fließet der Most oder die Milch oder das Wasser heraus, und der Krug ist nicht länger ein Krug. So ist's mit der Freiheit: sie ist, was sie ist, nur so lang, als sie *ganz* ist!» Und eben darum, weil Hunn das Ganze der Freiheit anstrebt, müssen sich die Schwyzer auf die Seite des Kaisers stellen. Denn nur er kann das Ländchen vom verhaßten habsburgischen Joch befreien.

In der machtvollen Auseinandersetzung zur Erlangung dieser unbedingten Freiheit stellt der Dichter die Menschen seines Schauspiels vor die große Frage: Politik oder Kirche? Von Arx hütet sich, diese Wertfrage dialektisch zu erörtern. Aber die damaligen Menschen stellt er vor die furchtbarste Entscheidung, die Martin in die folgenden Worte faßt: «Sie können das Rechte nicht beschließen (d. h. freie Leute auf freiem Grund zu werden), ohne daß sie das Unrechte beschließen» (d. h. das Land in den Kirchenbann führen).

Die Männer, angeführt von Landammann Konrad Hunn, denken um der Freiheit willen kaiserlich. Die Frauen fühlen in tieferer Zerrissenheit des Herzens den drohenden Verlust des ewigen Heiles. Die Schwyzer fallen aber nicht vom Glauben ab, um frei zu werden, sondern sie bringen das Opfer eines zeitweiligen Verzichtes auf die Gnaden der Religion, um ihre Freiheit zu erwerben. «In dem schwer zu lösenden Konflikt zwischen Kirche und Vaterland verstehen sich wohl alle Konfessionen, wenn wir

sagen: Die Freiheit muß leben; denn die Freiheit ist göttlichen Ursprungs» (Richard B. Matzig).

Nach Cäsar von Arx' eigener Aussage ist das «Bundesfeierspiel 1941» die Keimzelle für «Land ohne Himmel». Es findet sich dort im ersten Teil (1291) eine Stelle, die das neue Werk vorbereitet und erklärt:

*Die Schwyzer* (rufen zum Tisch der Urner hinüber): Merkt's euch, ihr Urner! Blut ist ein ander Ding denn Schweiß! Unser Freiheitsbrief ist nit *gekauft*, der ist *verdient* von unsern Vätern!

*Püntiner* (von Uri): Im Dienst des leibhaftigen Antichrist!

*Aufdermauer* (von Schwyz): Schämt sich der Ruech nit, den toten Kaiser übers Grab aus zu lästern!

*Püntiner*: Nein! müßt sich doch sonst auch der heilige Vater schämen, der den Kaiser Friedrich also genamst hat!

*Arnold von Silenen* (der Landammann von Uri): Püntiner, schweig!

*Konrad ab Iberg* (der Landammann von Schwyz, erhebt sich, ruhig): Lasset ihn reden, Herr Landammann — was der Püntiner sagt, das stimmt auf den Punkt.

*Püntiner* (triumphiert): Der Herr Landammann gibt es selber zu!

*Konrad ab Iberg*: Ich hab keine Ursach, es zu verhehlen. Oder haltet ihr es für eine Schande, daß *unsere* Väter ihr *Seelenheil* wagten, um *frei* zu werden von Habsburg wie *ihr*?! Und zogen dem Kaiser Friedrich zu, trotzdem sie wußten, daß er gebannt war, und trotzdem sie wußten, es werde der Papst auch sie darum bannen, samt ihren Frauen und ihren Kindern! Und sie *wurden* gebannt, und sie haben's ertragen! So wie *eure* Väter mit Frauen und Kindern um der Freiheit willen gehungert haben, so hungerten *sie* mit Frauen und Kindern um der Freiheit willen — dieweil aber die euren das leibliche Brot, entbehrten die unsern das Brot des Himmels! Es war eine harte, schreckliche Zeit!

Die eigentliche Leistung Cäsar von Arx' liegt in der Verbindung der geschichtlichen Gegebenheiten mit einem frei erfundenen Einzelschicksal, welches die Familie Hunn verkörpert. Die Handlung gerät so immer mehr vom Typischen der allgemeinen Lage in den individuellen Bereich der Einzelmenschen, von der Volkstragödie in den Familienkonflikt: Landammann Hunn kämpft für die Freiheit, um deretwillen das Schwyzer Ländchen dem Kirchenbann verfällt; der Priester, der die Bannung vollziehen muß, ist sein Sohn; Hunns Frau muß ohne Beichte verzweifeln, und die schwangere Osterhild, Hunns Tochter, kann wegen des Bannes ihre Ehe nicht schließen.

Die dramatische Dialektik dieses Konfliktes ist meisterhaft durchgeführt. Fragen und Antworten verzahnen sich eng ineinander. Die wirklich tragischen Antinomien werden scharf und klar herausgehoben: Kaiser und Papst, Freiheit des Leibes gegen den Zwang der Seele, Verkörperung der Tragik in Vater und Sohn.

Ein äußerst wirkungsvoller Aktschluß ist jener des ersten Aktes. Männer und Frauen von Schwyz sind in der Kirche, um der Bannung beizuwohnen. Nur zwei Frauen bleiben zurück und jammern über den Verlust des Himmels: die eine alt zum Sterben, die andere jung und vor der Ehe schwanger. Die Junge ruft: «Ich will mein Kind nicht in der Schand gebären!», die Alte keucht: «Ich will nicht sterben wie ein räudiger Hund!!!»

Weniger überzeugend dagegen ist die Handlung Osterhild und was damit zusammenhängt. Daß Osterhild, um Hunn zum Abfall vom Kaiser zu bewegen, ihrer Mutter Gift reicht, weil sie geglaubt habe, Hunn «brächte es nicht übers Herz, die eigne Frau in der Verdammnis sterben zu lassen», daß sie dann in Verzweiflung über die Alpen zu ihrem Vater nach Faenza rennt, daß sie gerade in dem Augenblick, da sich Konrad Hunn als unabhängiger Rechtssprecher bewähren muß, in die Audienz beim Kaiser hineinläuft, daß sie dem Kaiser «Satan» ins Gesicht schreit, daß diese Osterhild-Geschichte dann noch gleich in Parallele gerät zu der Handlung Friedrich II. — Heinrich, und daß einander zwei unmenschliche Väter gegenüberstehen, das ist zuviel. Dieses gewaltsam Arrangierte hätte leicht durch feinere dramatische Mittel ersetzt werden können.

Im äußern Aufbau des Schauspiels «Land ohne Himmel» ist eine sehr große Ähnlichkeit mit dem des «Verrates von Novara» festzustellen. Im «Verrat von Novara» spielen der erste und der dritte Akt auf Erni Turmanns Hof, der zweite im Zelt des Bailli von Dijon. Im «Land ohne Himmel» spielen der erste und dritte Akt in Konrad Hunns Stube, der zweite im Palast des Kaisers Friedrich im Lager vor Faenza.

Auch im Gehalt wird man sich einer Parallelität zum «Verrat von Novara» bewußt. Es ist eigentlich dasselbe Motiv auf einer höheren Stufe: dort das Blut, hier der Geist.

Cäsar von Arx begann bei der Ausarbeitung seines Schauspiels mit dem dritten Akt. Die Fundamentierung bereitete ihm dann große Mühe. «Ich hätte doch vielleicht den dritten Akt nicht zuerst machen sollen. Es erschwert mir die Arbeit furchtbar, da ja alles schon gesagt ist, was jetzt vorbereitet werden soll» (Tagebuch).

Mit Ausnahme des Kaisers Friedrich II. und des Kanzlers Petrus von Vinea sind alle Personen vom Dichter frei erfunden. Die überragenden

Figuren sind der Landammann und der Leutpriester. Sie sind die eigentlichen Träger des Konflikts. Gut in das Gesamtbild passen auch der Altlandammann und vor allem die Schwyzer Frauen mit ihren chorhaften Klagen (im dritten Akt). Weniger gut fügt sich, wie bereits erwähnt, Osterhild ein. Mit allzu bäuerlicher Ausdrucksweise hat der Dichter den Kaiser Friedrich ausgestattet.

«Land ohne Himmel» ist trotz der Erfindung der Familientragödie ein geschichtliches Stück. Die Bedeutung des Werkes liegt aber nicht nur im meisterhaften Aufrollen eines geschichtlichen Ereignisses. Cäsar von Arx hat mit diesem Schauspiel «dem ältesten, im Original überlieferten urschweizerischen Freiheitsbrief zur Größe eines Symbols verholfen» (Karl Meyer). Die Schwyzer waren damals bereit, für ihre Freiheit nicht nur das irdische, sondern auch das überirdische Leben zu wagen, für die Freiheit das größte Opfer zu bringen, das einem gläubigen Christen in jener Zeit zugemutet werden konnte. In dieser Opferbereitschaft liegt das Allgemeingültige dieser historischen Situation.

«Land ohne Himmel» entstand in den Jahren 1942/43. Es ist das achte Stück von Cäsar von Arx, das am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt wurde. Die mit Erfolg gekrönte Uraufführung fand am 12. Februar 1944 vor ausverkauftem Hause statt. «So wollen wir abschließend nicht mehr und nicht weniger sagen, als daß diese Aufführung in ihrer äußern, künstlerischen Geschlossenheit und Wucht ebenso wie in ihrer Wirkung ein bedeutendes nationales Erlebnis ersten Ranges war», schrieb der Theaterkritiker des Zürcher Tages-Anzeigers (14. Februar 1944). Die Neuen Zürcher Nachrichten berichteten gar: «Mit einem halben Hundert Vorhängen rief das Publikum Autor und Regisseur immer wieder auf die Bühne» (16. Februar 1944). Und Leopold Lindtberg, der Regisseur der Aufführung, schrieb dem Dichter: «Es ist meiner Erinnerung nach wohl einer der größten Erfolge, die ein Schweizer Autor auf einer einheimischen Bühne je errungen hat.» — Auch andere Berufsbühnen, sowie zahlreiche Laienbühnen nahmen das Werk in ihren Spielplan auf. In der Westschweiz wurde es unter dem Titel «Terre sans ciel» gegeben.

### *Brüder in Christo*

Nach den drei großen innerschweizerischen Geschichtsdramen «Der Verrat von Novara» (Uri), «Der heilige Held» (Obwalden) und «Land ohne Himmel» (Schwyz) wandte sich Cäsar von Arx einem Stoff der schweizerischen Reformationsgeschichte zu. In seinem dreiaktigen historischen Schauspiel «Brüder in Christo» stellte er deren größten Vertreter

Huldrych Zwingli (geboren 1484 in Wildhaus, gefallen 1531 auf dem Schlachtfeld zu Kappel) in den Mittelpunkt.

Recht zahlreich sind die Stücke, die vor Cäsar von Arx die Gestalt des schweizerischen Reformators auf die Bühne gestellt haben. — Das älteste Zwingli-Spiel geht auf das Jahr 1794 zurück. Sein Verfasser ist Leonhard Meister. Es heißt «Ulrich Zwingli». Es behandelt jene Zeit, da Zwingli vor den Rat tritt und seine Entlassung fordert, weil er das Vertrauen der zürcherischen Obrigkeit verloren hat. — Auf Leonhard Meisters Spiel folgte im Jahre 1837 Charlotte Birch-Pfeiffer mit «Ulrich Zwinglis Tod». Im Mittelpunkt ihres Stückes steht der Konflikt zwischen der auf Krieg drängenden Politik Zwinglis und dem bedächtigen Vorgehen Berns. — Ein weiterer Bearbeiter des Zwingli-Stoffes war Alexander Wysard. Seinem 1873 erschienenen geschichtlichen Drama in fünf Akten «Ulrich Zwingli» folgte im Jahre 1892 eine stark überarbeitete Fassung mit dem gleichen Titel. Es handelt sich bei dieser Neufassung um ein dramatisches Geschichtsbild in drei Teilen. Sie sind in je fünf Akte gegliedert und tragen die Titel: Sturm und Drang, oder Zwingli, der Humanist — Die Mittagshöhe, oder Zwingli, der Reformator — Der Sonnenuntergang, oder Zwingli im Haus, Ratsaal und auf dem Schlachtfeld. Wysards Spiel ist das weitaus umfangreichste.

Das erste bedeutende Zwingli-Drama kam 1905 heraus. Sein Verfasser ist der Basler Carl Albrecht Bernoulli. Der Inhalt des stark der Festspielbühne verpflichteten Schauspiels erhellt aus den programmatischen Überschriften der fünf Akte: 1. Zwingli hat Zürichs Vertrauen eingebüßt — 2. Zwingli bleibt in Zürich — 3. Zwingli erklärt den Krieg — 4. Zwingli predigt zum letzten Mal im Grossmünster — 5. Zwingli stirbt in der Schlacht von Kappel. Typisch für das Bernoulli'sche Werk ist die Nachbemerkung zum Schluß des fünften Aktes: Der Schluß des Dramas setzt die Aufführung auf einer großen schweizerischen Volksspielbühne voraus, der damit die Aufgabe gestellt wäre, mit einigen hundert oder tausend turnerisch geschulten Statisten eine in längerer Begebenheit verlaufende, detailliert gegliederte Massenpantomime bis zur Illusion der Lebenswahrheit durchzuführen.

Von anderen Zwingli-Spielen seien noch erwähnt: Robert Epprecht, «Ulrich Zwingli», acht dramatische Bilder aus seinem Leben (1931); Alfred Flückiger, «Zwingli», dramatische Historie in fünf Akten und einem Vorspiel; Oskar Farner, «Der Fuhrmann Gottes», ein Zwingli-Schauspiel in fünf Bildern (1949).

Das Charakteristische fast aller dieser Zwingli-Spiele ist der biographische Zug. Ein weiteres Merkmal der dramatischen Gestaltung ist der

Kampf zwischen altem und neuem Glauben. Die meisten der erwähnten Spiele führen auf das Schlachtfeld von Kappel, also zur Darstellung der unmittelbaren kriegerischen Auseinandersetzung.

Cäsar von Arx hingegen rückt als erster einen anderen Konflikt in den Mittelpunkt seines Stückes: den Kampf Zwinglis gegen die Täuferbewegung.

Die mittelbare Veranlassung zum Zwingli-Drama «Brüder in Christo» ist Stefan Zweigs Buch «Castellio gegen Calvin», das ebenfalls die Verfolgung der Wiedertäufer zum Gegenstand hat. In einem Brief aus dem Jahre 1936 machte Zweig von Arx auf dieses Motiv aufmerksam. Stefan Zweig hat ihm in dieser Problemstellung die Richtung gewiesen.

Die grundlegenden Werke und Quellen, die von Arx für seine gewissenhaften Zwingli-Studien verwendet hat, sind: Walter Köhler, «Huldrych Zwingli» (Leipzig, 1943), Oskar Farner, «Huldrych Zwingli, der Schweizerische Reformator» (Kreuzlingen) und die beiden Bücher «Die Bergpredigt Jesu» und «Die Geschichte der Sache Christi» von Leonhard Ragaz (Bern, 1945 und 1946).

\*

Cäsar von Arx' Schauspiel «Brüder in Christo» spielt in Zürich, in der Nacht vom 30. auf den 31. Mai 1529. — Zu Beginn des ersten Aktes, dessen Schauplatz Zwinglis Arbeitsstube ist, sucht Herzog Uz von Württemberg, der Widersacher des Kaisers und der Parteigänger des lutherischen Landgrafen von Hessen, Zwingli aus politischen Gründen mit Luther zu versöhnen. Ein evangelisches Reich von der Adria bis zum Belt ist das Ziel des Württembergers und des Zürchers.

Die Frage des Herzogs: «Wie steht es zur Zeit mit der Täuferbewegung im Gebiet von Zürich?» leitet zum Kernpunkt des Dramas über.

Nachdem sich der Herzog entfernt hat, tritt der Ratsherr Diethelm Falk in Zwinglis Arbeitsstube. Zwingli weiht den Ratsherrn in den Kriegsplan gegen die katholischen fünf Orte ein. Um den Krieg im Rate durchzusetzen, braucht Zwingli die Stimme seines Freundes Falk. Dieser aber hat einen flüchtigen Sohn aus erster Ehe, Cornelius, einen überzeugten Wiedertäufer, wegen seines weißen Hemdes «Bruder Weißrock» genannt, heimlich zurückkommen lassen. Falk bittet Zwingli um Gnade für den dem Gesetz verfallenen Sohn. Sie wird ihm gewährt, wenn Falk für den Krieg stimmt und Cornelius weder öffentlich noch im geheimen predigt, lehrt oder tauft.

Im zweiten Akt bringt der Ratsherr Falk seinen Sohn Cornelius in die Stube Zwinglis. Cornelius hat die junge Frau seines Vaters getauft.

Der Vater liefert ihn aus, wie er sich verpflichtet hat. — Zwingli sucht nun Cornelius von seinen Schwärmereien abzubringen:

*Zwingli:* Cornelius! Sag deinem Irrtum ab! Widerruf die zweite Taufe an dir! Widerruf sie an allen, die du getauft hast! Bekenne dich ledig der Schwarmgeisterei! — Bist du heimgekehrt in unsere Stadt, kehr nun auch heim in unsere Kirche. Sei wieder der unsere! Sei wieder mein Freund!

*Cornelius:* Ich bin dein Bruder in Christo, Huldrych — ist das nicht mehr?

Ein Streit um die Glaubensfreiheit hebt an. — Da tritt für Zwingli plötzlich eine unerwartete Wende ein: Falk will sich von seinem Sohn taufen lassen, er will selber den weißen Rock des Propheten und Märtyrers anziehen und predigend in die Welt hinausziehen. Zwingli sieht sich in die Enge getrieben. Noch bevor aber Cornelius seine Hand zur Taufe erhoben hat, läßt ihn Zwingli von der herbeigerufenen Wache abführen und in den Turm werfen.

Der dritte Akt führt in das Haus des Rathshorn. Margarete, die zweite Frau Falks, und ihre Magd Crescentia bangen um Cornelius, den sie bei Zwingli wissen. Margarete rüstet sich für eine Reise zu den mährischen Wiedertäufern, den «Brüdern in Mähren». Falk kommt allein in seine Wohnung zurück. Er eröffnet seiner Frau, daß er bereit sei, die Sendung des von Zwingli gefangen genommenen Cornelius auf sich zu nehmen. Bei der Unterredung mit seiner Frau gerät Falk in Gewissenszweifel.

Da schickt ihm Zwingli wortlos den Schlüssel zum Kerker seines Sohnes. Margarete ist voller Hoffnung, da sie Cornelius wieder frei glaubt.

*Margarete:* Nun bleiben wir doch beieinander, Diethelm — du und ich — und mit uns dein Sohn — und ziehen zusammen in die Verbannung.

*Falk:* Von uns dreien verlassen nur zwei die Stadt — du und Cornelius — oder — du und ich.

*Margarete:* Warum nicht wir drei? —

*Falk:* Weil ich nicht kaufe, ohne daß ich bezahle. Nur ein Schelm will das Wegglein *und* den Fünfer dazu. Der Zwingli schenkt nicht, der Zwingli bietet — eins für das andre — der Preis ist gesetzt.

*Margarete:* Was für ein Preis?

*Falk:* Für Cornelius: ich. — Der Schlüssel, der dem Cornelius das Gefängnis aufschließt, schließt mich wieder in die Kirche.

Falk läßt seine Frau mit Cornelius ziehen. — Er erklärt dem eintretenden Zwingli, daß er bereit sei, seine Kriegspolitik im Rate zu unterstützen.

\*

Der zentrale Konflikt in Cäsar von Arx' Zwingli-Drama liegt also in der Spannung zwischen orthodoxem Protestantismus und der Täuferbewegung.

«Die Gestalt Zwinglis», schreibt Cäsar von Arx, «die mich seit meiner Jugend immer wieder beschäftigte, sah und sehe ich von tiefster Tragik umwittert, und *darum* wählte ich als Dramatiker gerade jenen Zeitpunkt und jene historische Situation für mein Stück, in welchem Zwinglis Tragik am *sichtbarsten* zum Ausdruck gelangt. Dieser Zeitpunkt und diese Situation — von mir mit dem Recht der dichterischen Freiheit zusammengedrängt — sind gegeben in dem historischen Faktum, daß Zwingli glaubte, zur Verteidigung seines Reformwerkes gegen seine innern und äußern Feinde, Täufer und Altgläubige, des Schwertes nicht entraten zu können, des Schwertes, das er als Christ verpönte.»

Das Täuferum, eine Fortsetzung und Vollendung des Hussitentums, wurde vom orthodoxen Protestantismus verfolgt. Die vorherrschenden negativen Ansichten über diese revolutionäre Bewegung und die Maßstäbe der Beurteilung waren aber oft zu voreilig. Noch in Gottfried Kellers meisterhafter Novelle «Ursula» z. B. fanden die Wiedertäufer eine unglimpfliche Darstellung, denn Keller hat nur die Auswüchse gesehen. Man liest da etwa, daß die Wiedertäufer den Spruch: «Wer sich nun selbst erniedrigt, wie dies Kind, der ist der Größeste im Himmelreich» wörtlich auslegten und ausübten. Alte Männer bauten kleine Fuhrwerkelein, stöhnten in Kinderlauten, hatten einen Lutschbeutel im Munde und versuchten die große Zehe in den Mund zu bringen. Keller fährt dann fort: «Zuweilen vereinigten sich alle die bejahrten Leuten, bildeten einen Ring und tanzten im Kreise, sangen Kinderliedchen, klatschten in die Hände und hüpfen in die Höhe.»

Die geschichtliche Forschung hat in der Neuzeit ein anderes Bild von der Täuferbewegung entworfen. «Was die schweizerischen Täufer auszeichnete», schreibt Oskar Pfister im Programmheft des Zürcher Schauspielhauses für die Uraufführung der «Brüder in Christo», «war der feste Wille, die Gebote Jesu restlos und ohne Rücksicht auf den Widerstand der argen, der bösen, der Sünde verhafteten Welt durchzuführen, und ob es Schmach, Verfolgung, grausamen Tod eintrage. Sie verlangten, daß man unbedingt ernst mache mit dem so einfach und selbstverständlich klingenden Grundgesetz der Liebe.» — Die Darstellung der Wieder-

täufer in Cäsar von Arx' Zwingli-Spiel kommt der Idee dieser Bewegung, wie sie Oskar Pfister sieht, sehr nahe.

Das Bekenntnis der Wiedertäufer zur absoluten Beachtung der in der Bibel festgelegten Grundsätze war damals nicht nur eine Gefahr für die eben erstandene evangelische Kirche, sondern auch im gewissen Sinne für den von Zwingli angestrebten Staat und seine Einrichtungen.

Diesen zugleich innern und äußern Konflikt verkörpert von Arx in den beiden Gestalten Cornelius und Zwingli. Beide sind von ihrer Lehre voll überzeugt. Daß bei dem Zusammenstoß dieser beiden Welten die eine, Cornelius und seine Wiedertäuferlehre, viel toleranter und geduldiger erscheint als die andere, Zwingli und sein Protestantismus, erhellt aus der Verschiedenheit der beiden Lehren. Wer einen Wiedertäufer auf die rechte Wange schlug, dem hielt er gemäß dem Bibelwort gleich auch die linke hin. So ist auch Cornelius, der furchtlos alles auf sich nimmt, um den Brüdern in Christo die Wirklichkeit und die Tatsächlichkeit der göttlichen Liebe mitzuteilen.

Daß Cäsar von Arx das Täufern in seiner edelsten und reinsten Sublimität in der Figur des fast heilig anmutenden Cornelius und nicht in seinen Auswüchsen darstellte, hat seinen Grund darin, daß er das von ihm propagierte Urchristentum in Cornelius zu verkörpern trachtete.

Dem idealistischen, revolutionären Wiedertäufer Cornelius steht der realistische, evolutionäre Reformator Zwingli gegenüber. Zwingli sieht in den Wiedertäufern eine Gefahr für seine evangelische Kirche und für den Staat. Zwingli ist nicht nur Seelsorger, sondern auch Staatsmann. «Begreife doch endlich», sagt er einmal zu Cornelius, «die Gesetze Christi setzen eine christliche Welt voraus — noch ist sie es nur zum kleinsten Teil. Wir müssen sie erst seiner Herrschaft erobern, Fußbreit um Fußbreit, Schuh für Schuh. Der Acker muß aufgebrochen sein, gepflügt und geeggt, soll der Same wurzeln. An uns ist's, zu pflügen! Ihr aber, ihr Täufer, ihr mögt nicht warten und säet ins Brache und verschleudert die Saat! Euer Glaube ans Reich ist wie ein Maitag im Märzen: er lockt zur Unzeit das Blust in den Blühet, hernach der Rauhref in *einer* Nacht die erhoffte Ernte im Keim vernichtet. — Ließ sich die Welt von eurem Wahn betören, sie ginge an ihm zugrund, wie der Blust am Reif!»

Eine solche Überzeugung verlangt von Zwingli Unerbittlichkeit. Diese Unerbittlichkeit erscheint in von Arx' Drama vielleicht zu hart und zu grausam. In manchen Zügen mag die Persönlichkeit des schweizerischen Reformators vom landläufigen Bild abweichen. Daß Cäsar von Arx' Bild aber der Wahrheit viel näher kommt als die übliche Vorstellung, bezeugen Urteile und Aussprüche weitsichtiger Zeitgenossen Zwinglis. So sagte

einmal der Berner Niklaus Manuel, ein eifriger Verfechter des evangelischen Gedankengutes: «Min meister Zwingli söll nit zu hitzig syn!»

In von Arx' Schauspiel ist Zwingli der kämpferische Reformator, der Mensch, der persönlichen und zeitlichen Strebungen unterworfen ist. Die Figur erscheint bei von Arx viel dichter und geschlossener als etwa bei Bernoulli. Von Arx hat auch die wahre Tragik gefunden, die sich bei Zwingli offenbart. Es ist die Tragik dessen, der von einer hohen Idee, einem Ideal erfüllt ist, der dieses Ziel in die Realität umzusetzen versucht und dabei Gefahr läuft, die Idee zu verlieren.

Den Aufbau des Schauspiels zeichnet eine dichte Geschlossenheit der drei Akte mit einer ansprechenden Einfachheit der dramatischen Konzeption aus. Gleich die erste Szene umreißt eindeutig den politischen Aspekt und hält den Standort Zwinglis fest. Dann gleitet die Handlung aus dem zeitgebundenen Rahmen in den menschlichen Konflikt hinüber. Im zweiten Akt verschärft sich dieser Konflikt und löst sich im dritten Akt bezwingend mit dem knappen Hinweis auf das nachfolgende politische Ereignis.

In sinnenfälligen und ausdruckskräftigen Bildern erscheint die Gestalt Zwinglis, des streitbaren Reformators, erscheint seine wildbewegte Umwelt und das stürmische Jahrhundert.

Die still verhaltene und doch urwüchsige Sprache charakterisiert treffend die Männer von damals. Sie steigert sich oft bis zur sentenzenhaften Formulierung; z. B. «Ein dreckiger Löffel verschmutzt den Brei», oder «Eine Ehe braucht Zeit, eine Ehe zu werden, wie ein Baum Zeit braucht, ein Baum zu sein», oder etwa noch «Du geudest in deinen Kräften ärger denn eine Geiß in einem Kleeacker».

Der Dichter hat die Sprache Zwinglis adäquat in die Sprache seines Dramas übertragen. Ein kleiner Vergleich:

Zwingli: Sollte es dahin kommen, daß jeder Letzkopf, sobald ihm etwas Neues oder Seltsames in den Sinn komme, von Stund an eine Rotte sich anhängen könnte, so würden so viele Sekten und Rotten, daß der Christus, der jetzt kümmerlich zusammengebracht wird, in jeder Gemeinde in viele Stücke geteilt würde.

von Arx: Soll jeder Letzkopf das Evangelium wie der Storch den Teich nach Fröschen durchfündeln?! Hernach wir bald auf ein Dutzend Christen dreizehn verschiedene Christümer hätten!

Die Zahl der handelnden Personen ist auf ein Mindestmaß beschränkt. Während beispielsweise bei Bernoulli über dreißig Personen auftreten, sind es bei von Arx knappe sechs. Bernoulli, dem es um ein möglichst genaues Geschichtsbild zu tun ist, bringt viele historische Persönlich-

keiten des damaligen Zürich auf die Bühne. Von Arx, der eine zeitlosere Darstellung mit einfacher Grundkonzeption anstrebt, beschränkt sich auf die drei Hauptträger: Zwingli, Cornelius (eine von ihm erfundene Figur) und Falk.

Cäsar von Arx' letztes geschichtliches Drama ist das tiefste, das gereifteste und das vollendetste. Der Dichter verkündet die uneingeschränkte Liebe zum Mitmenschen. Der Ausspruch Castellios: Einen Menschen töten, heißt niemals eine Lehre verteidigen, sondern einen Menschen töten — könnte gut dem Schauspiel als Motto voranstehen. Es ist die Vorurteilslosigkeit des Christentums der Nachfolge, die von Arx am Herzen liegt, denn das Christentum ist heute nicht mehr nur eine Frage des individuellen Glaubens und Bekenntnisses, es ist die Frage des Seins oder Nichtseins unserer ganzen Welt. «Zwischen Glaube und Zweifel», bekennet Cäsar von Arx, «liegt die Tragik des Erkennens — und aus solcher zutiefst erlebten, persönlich erfahrenen Tragik habe ich mein Werk ‚Brüder in Christo‘ geschrieben.»

Die «Brüder in Christo» entstanden in den Jahren 1945 und 1946. Die Uraufführung fand wieder auf der Bühne des Zürcher Schauspielhauses, am 12. Februar 1947, statt. Eine österreichische Stimme urteilte nach der Aufführung über das Werk: «Die Gegenwart ist arm an deutschsprachigen Bühnendichtungen von Rang und Fernwirkung. Mit den ‚Brüdern in Christo‘ erhalten wir, wie einst mit dem ‚Heiligen Helden‘, das Meisterwerk eines Dramatikers, der für die Schweiz einen Ehrenplatz in der Theatergeschichte erobert, den früher andere Länder unseres Sprachgebietes besessen haben» (Die Furche, Wien, 28. Juni 1947). Und die Basler National-Zeitung schreibt: «In die schweizerische Theatergeschichte wird dieser Uraufführungsabend als ein besonderes Datum eingehen. Man kann ihn wohl als einen der größten Erfolge eines Schweizer Dramatikers buchen.» — In Bern jedoch wurden die «Brüder in Christo» wegen Engstirnigkeit gewisser Kreise nach der dritten Aufführung vom Spielplan abgesetzt, obwohl ja das Premierenpublikum dem Dichter begeisterte Ovationen dargebracht hatte (vgl. Cäsar von Arx' Brief, Seite 28 f.). «Daß sein Zwingli-Drama ‚Brüder in Christo‘ trotz den großen Besucherzahlen schon nach einigen Aufführungen vom Spielplan eines Stadttheaters abgesetzt wurde, und daß sich gegenüber einer solch ungerechten Knebelung des freien Geistes nicht mehr Mannestreue zur Wehr setzte, verwundete das Herz dessen, der mit lauterster Kraft und edler Hingabe ans Vaterland wahr sein und Gutes wirken wollte, der in jahrelangem Forschen, Einfühlen und Gestalten das beste hingeben wollte» (Schweizerische Theaterzeitung, August 1949).

## 7. Kapitel

### Cäsar von Arx als Schweizer Dramatiker

In Cäsar von Arx' Aufsatz «Bekenntnis zum Theater» (zum ersten Mal veröffentlicht 1946 in der Zeitschrift «Ex Libris») steht u. a. zu lesen:

«Theater: welch eine Fülle von geistigen Erlebnissen umschließt dieses Zauberwort — welch eine Fülle an Stunden der Sammlung und der Zerstreuung birgt sich darin! Denn immer ist es ein Zwiefaches, was wir im Theater suchen, was wir von ihm erwarten: Sammlung und Zerstreuung, Erhebung und Erholung, das eine oder das andere — oder: das eine *und* das andere. Wir wollen entweder untertauchen in die köstlichen Fluten befreiender Heiterkeit, oder wir wollen uns erheben über den eigenen Alltag zu gesteigertem Erleben — wir wollen vergessen und wir wollen uns erinnern — vergessen die zermürbenden und oft auch entwürdigenden Sorgen um unsere nackte Existenz — uns erinnern, daß wir, ungeachtet aller Parteigung, aller Verschiedenheit unserer Interessen eine Gemeinschaft von Menschen sind, einer wie alle und alle wie jeder dem Schicksal unterworfen, den gleichen menschlichen und allzumenschlichen Trieben und Leidenschaften verstrickt.

Erhebung und Erholung, Sammlung und Zerstreuung — welch eine Fülle des Gebotenen! Und doch: genug ist nicht genug — wo viel geboten wird, wird mehr gefordert. Und *was* wird nicht alles vom Theater gefordert! daß es politisch sei, daß es pädagogisch zu wirken habe, daß es wieder kultisch werden müsse, daß es die Aktualität des Tages besitzen soll! Das Theater als Waffe, das Theater als Altar, das Theater als moralische Anstalt, das Theater als Automatenbüffet, wo jeder nach Einwurf seiner Münze die gewünschte Erfrischung erhält — Zeittheater, zeitloses Theater, Nationaltheater, Welttheater usw., usw. Und allen diesen Forderungen, von denen jede von ihren Verfechtern als die einzig gültige Form des Theaters proklamiert wird, allen bequemt das Theater sich an, aber in der Erfüllung einer jeden manifestiert es sich! Es ist wie das Leben von unendlicher Vielfalt — wohl gibt es sich hin, doch läßt es sich nicht besitzen, denn es selbst ist besessen vom schöpferischen Drang, sich

endlos zu verschwenden. Darum lautet die Alternative nicht: politisches oder kultisches, psychologisches oder ekstatisches, pädagogisches oder unterhaltendes Theater — für das Theater gibt es nur *eine* Alternative: Sein oder Nichtsein; die Bühne hat immer Schaubühne zu bleiben — wird sie zur bloßen Tribüne, gleichviel ob im Dienst der Politik, der Wirtschaft, der Religion, der Philosophie usw., so hört sie auf, Bühne zu sein. Auf ihren weltbedeutenden Brettern hat nicht der Agitator, sondern einzig und allein und immer nur der Akteur, der Mime, der Schauspieler, der Menschendarsteller das Heimatrecht. Alle Probleme, seien sie politischer, wirtschaftlicher, philosophischer oder religiöser Natur, sind auf der Bühne nicht zu diskutieren, sondern schaubar zu machen in ihrer Wirkung auf den Menschen, der mit ihnen ringt, an ihnen leidet, sie löst oder an ihrer Unlösbarkeit zerschellt.

Die Furcht, das Theater vermöge auf die Länge der Konkurrenz von Kino und Sportplatz nicht standhalten, ist gegenstandslos — das Theater kann nur an sich selbst zu grunde gehen — wenn es aufhört Theater zu sein, wenn es die Kraft nicht mehr hat, das Publikum nicht bloß geistig zu interessieren, sondern körperlich zu packen. Mitzuleiden, mitzufressen, mitzuhassen, mitzulieben ist das Publikum im Theater da — wie aber soll es das können, wenn auf der Bühne statt Menschen blutleere Schemen, Sprachrohre stehen? wenn dort oben *verhandelt*, statt *gehandelt* wird?

Wer das Theater will, muß das Drama wollen, wer das Drama will, muß das Theater wollen. Das Drama verlangt nach der Darstellung, es wird auf Darstellung hin gedichtet, denn der ‚wahre dramatische Dichter sieht sein Werk darstellen, indem er es schreibt‘, bezeugt der größte österreichische Dramatiker Franz Grillparzer und verwahrt sich gegen die Konstruktion eines Unterschiedes zwischen Dramatischem und Theatralischem mit der Feststellung, daß das echt Dramatische immer theatralisch sei, wenn auch nicht umgekehrt.

Mein Weg zum Drama war der Weg zum Theater — er ging vom Theater aus und er strebt zum Theater hin — Start und Ziel fallen zusammen.»

Wir haben einige Ausschnitte aus dem «Bekenntnis zum Theater» an den Beginn unserer Ausführungen über Cäsar von Arx' Stellung in der schweizerischen Literatur gesetzt, um mit von Arx' eigenen Worten zu dokumentieren, wie sehr er einseitig dem Theater und Theatralischen verhaftet ist.

Cäsar von Arx' dramatisches Oeuvre ist ziemlich umfangreich. Mit seinen 27 Bühnenwerken (dazu gesellen sich noch die drei Szenarien

«Manchermann», «Das Selzacher Passionsspiel», «Das Laupenspiel» und der Filmentwurf «Pestalozzi») rückt von Arx in die vordersten Reihen der schweizerischen Dramatiker.

Doch Cäsar von Arx ist *nur* Dramatiker. Erzählerisches oder gar Lyrisches findet in seinem gesamten Lebenswerk keinen Platz. Von Arx ist darin eine Ausnahme unter sämtlichen schweizerischen Dichtern, von denen doch die meisten bedeutenden alle drei literarischen Gattungen ihrem Schaffen eingliedern.

Noch ein weiteres: Bei Cäsar von Arx tritt der eigentliche dichterische Gehalt etwas zurück, er wirkt bisweilen eher schwach, fast sekundär. Daher sind einzelne Dramatiker als Dichter bedeutender, so Albert J. Welte oder etwa Albert Steffen. Auch im Geistigen wird von Arx von andern übertroffen, z. B. von Konrad Falke, Carl Albrecht Bernoulli, in der jüngeren Generation von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt.

Dieses auffallende Abweichen Cäsar von Arx' vom Schaffen der meisten übrigen schweizerischen Dramatiker liegt einmal in seiner Natur, aber auch in seiner Ausbildung. «Meine ganze Bildung war falsch. Ich hätte das humanistische Gymnasium besuchen sollen» (Tagebuch).

Cäsar von Arx wächst von unten her ins Drama hinein. Wie in der Biographie (im ersten Kapitel) ausgeführt wurde, ist er ein ausgesprochener «Theatermann», der nur aus der Praxis heraus an sein dramatisches Werk herangeht. Durch seine Betätigungen als Inspizient, Dramaturg und Regisseur (in Basel, Leipzig und Zürich) wurde er mit dem Métier gründlich vertraut. Der enge Kontakt mit Bühnen des In- und Auslandes trug ein Wesentliches dazu bei, das handwerkliche Talent weiter auszubilden. Cäsar von Arx ist auch der einzige, der sich so eingehend und lebenslänglich mit dem Theater auseinandergesetzt hat, mehr noch als beispielsweise Werner Johannes Guggenheim oder gar Arnold Ott. Es ist begreiflich, daß er dadurch gewissermaßen nur in den Kulissen des Theaters sein Talent schulte. Darum setzte er auch in seinem «Bekenntnis zum Theater» bewußt den Akzent auf das Theatralische: «das Drama muß dem Theater gemäß, d. h. theatralisch sein»; oder: das Theater muß das Publikum «nicht bloß geistig interessieren, sondern körperlich packen. Mitzuleiden, mitzufressen, mitzuhassen, mitzulieben ist das Publikum im Theater da». Das läuft aber eher aufs Theatralische denn aufs Dichterische und Geistige hinaus. Mit dieser Einstellung wurde Cäsar von Arx nicht der bedeutendste Dramatiker, wohl aber, und das ohne Zweifel, der bedeutendste Theatertechniker der ganzen Schweiz. In neuester Zeit reicht erst wieder Max Frisch an seine virtuose Technik heran.

Die Kehrseite von Cäsar von Arx' echtem Theaterblut ist das krampfhaftes Suchen nach Erfolg. Es geht bei ihm ums Ganze, er ist auf Erfolge angewiesen, um «die zermürbenden und oft auch entwürdigenden Sorgen um die nackte Existenz» zu vermindern. Sein Schaffen ist eine Existenzfrage. Dieses Ringen um das Ganze ist aber nicht zuletzt in seinem kämpferischen Charakter verankert, einem Charakter, der ihm oft, zum Teil gewiß auch ungerechterweise, den Vorwurf der Rücksichtslosigkeit einbrachte. Seine Verkrampftheit war ja auch der Grund, weshalb er den finanziell recht gut gestellten Posten eines Oberregisseurs am Zürcher Schauspielhaus aufgeben mußte und wieder in die saure Tretmühle des Existenzkampfes hineingeriet.

Die meisten übrigen schweizerischen Dramatiker sind Bildungsdramatiker. Der Prototyp dieser zweiten Richtung ist Konrad Falke (1880 bis 1942). Er ist ausgesprochener Akademiker und vertritt das Bildungstheater, das in der Schweiz nicht recht Fuß gefaßt hat. «Er ist der letzte in der langen Reihe der erfolglosen hochgebildeten Verfasser von Lese-dramen, die eigentlich bis zu Jakob Bodmer hinunterreichten. Ein Anfang ist er aber insofern, als er mutig wenigstens den Versuch unternommen hat, Probleme des Gesellschaftslebens aus unserem Milieu auf die Bühne zu tragen» (Paul Lang, *Das Schweizer Drama 1914—1944*, Seite 72). Doch auch schon Joseph Viktor Widmann (1842—1911) und Carl Albrecht Bernoulli (1868—1937) vertraten das Bildungstheater. Im Gedanklichen und Geistigen wirken alle drei reicher als von Arx.

\*

Wer oder was neben der theatralischen Schulung einen entscheidenden Einfluß auf Cäsar von Arx ausgeübt hat, ist so leicht nicht festzustellen. In seiner Bibliothek finden sich die Werke fast sämtlicher bedeutenden Dramatiker. Gewiß, eine Zeitlang hatte Georg Kaiser einen großen Einfluß auf ihn ausgeübt, doch nicht den entscheidenden. Der heroische Zug, der vielen Stücken von Arx' anhaftet, ist auf ein, wie der Dramatiker selber gesteht, nachhaltiges Jugenderlebnis zurückzuführen: Schillers «Wilhelm Tell». Dieses Drama, das ihm den Blick auf das Geschichtliche stärkte, ist für den jungen wie den reifen von Arx ohne Zweifel das wichtigste Theatererlebnis geblieben.

Auch Shakespeare mag einen nachhaltigen Eindruck in Cäsar von Arx hinterlassen haben, an dem er die Freude am Menschen und den Zwang, diesen Menschen in seiner unendlichen Vielfalt zu offenbaren» bewunderte (Cäsar von Arx, *Die Frage an den Dichter*, Radiovortrag 1933).

Doch im Grunde genommen lebte von Arx ohne engeren Kontakt mit den zeitgenössischen literarischen Strömungen, abgeschieden von der großen Öffentlichkeit in seinem stillen Niedererlinsbach, sodaß er sich selber das Geständnis abringen mußte: «Ich scheine immer zu früh oder zu spät zu sein. Als ich ‚Burleske‘ und ‚Moritat‘ schrieb, war die Zeit dafür vorbei. Als ich die ‚Geschichte vom General Johann August Suter‘ schrieb, warf man mir geringschätzig die Bilderbogenfolge vor. Jetzt, da ich festgefügte Dramen schreibe, ist man begeistert vom epischen Theater eines Brecht, vom lyrischen eines Max Frisch. Ich kann aber nicht episches oder lyrisches Theater machen» (Tagebuch, März 1946).

\*

Der Gipfelpunkt des von Arx'schen Werkes sind die vier geschichtlichen Schauspiele «Der Verrat von Novara» (1933), «Der heilige Held» (1936), «Land ohne Himmel» (1943) und «Brüder in Christo» (1946). Sie muten fast wie ein Zyklus an, wie eine Tetralogie der Schweizergeschichte.

Das Gemeinsame dieser vier Stücke liegt einmal im Formalen: in der äußern Gliederung (je drei Akte, mit Ausnahme des «Heiligen Helden», der fünf Akte hat), in der Geschlossenheit des szenischen Aufbaus, in der Straffheit der Handlung (sie strebt fast ohne retardierende Momente ihrem Ziele zu) und in der Beschränkung der handelnden Personen auf eine Mindestzahl.

Das Verbindende liegt aber auch im Inhaltlichen. Vier bedeutende Ereignisse der schweizerischen Geschichte werden auf einen gemeinsamen Nenner gebracht: Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit.

Cäsar von Arx knüpft in der Gestaltung seiner historischen Figuren und Motive an die Überlieferung seiner Vorgänger an. Den Weg bereitete Arnold Ott (1840—1910), der sich in seiner Begeisterung für Volk und Geschichte dem vaterländischen Spiel zugewandt hatte. Von Ott strahlt, trotz des künstlerischen Mißerfolges, der Gedanke des geschichtlichen Schauspiels aus. Seine drei wesentlichen Nachfolger sind Carl Albrecht Bernoulli, Jakob Bühler und Cäsar von Arx. Während aber Bernoulli und Bühler sich eher dem Gedanklichen zuwandten, blieb von Arx manchmal zu stark im Stofflichen hängen.

In der Auswahl der geschichtlichen Stoffe stellte sich von Arx neben andere. Er dramatisierte einen Zwingli (vgl. Einleitung zu «Brüder in Christo»), einen Bruder Klaus (vgl. Einleitung zum «Heiligen Helden») — Wilhelm Tell erscheint nur in den Festspielen —, während er seltsamerweise die imposante Gestalt eines Hans Waldmann auf der Seite ließ. Dagegen hat von Arx den Verrat von Novara und die Bannung der

Talleute von Schwyz für das geschichtliche Theater neu entdeckt. Das letztere Motiv wurde sogar zweimal verwertet: im «Bundesfeierspiel 1941» und im «Land ohne Himmel».

Die vier erwähnten geschichtlichen Stücke sind zugleich Hauptmassiv und Zentrum des von Arx'schen Werkes. Von da aus gehen Ausläufer und Vorläufer nach allen Seiten.

Die Tradition des schweizerischen Lientheaters fußt auf dem Kult und der Pflege des vaterländischen Erbgutes. Daraus wächst das Festspiel hervor.

Der Vorteil für den Dichter des Festspiels liegt einmal darin, daß er mit einem Auftrag bedacht wird, der meistens mit einem mehr oder weniger großen finanziellen Gewinn verbunden ist. Die Aufführung ist fast immer sicher, aber nur einmalig. (Ein Fall für sich ist Cäsar von Arx' «Berner Oberland-Spiel» [1925], das im Jahr der Bestellung nicht aufgeführt wurde, wohl aber mehr als ein Jahrzehnt später auf einem schweizerischen Berufstheater.) Ein weiterer Vorzug des Festspiels ist die gesunde Verbundenheit des Dichters mit dem Volk. — Das Festspiel bringt aber auch Nachteile mit sich. Dem Dichter wird ein bestimmtes, bisweilen sprödes Thema gestellt, dem er sich wohl oder übel unterziehen muß. Zudem sind Mittel und Möglichkeiten der dramatischen Gestaltung beschränkt. So kann eine solche Gelegenheitsdichtung für den Dichter gar oft zur Verlegenheitsdichtung werden.

Im Festspiel sah man lange den Rahmen für das unablässig geforderte Nationaltheater, «aber es gelang nie, ihn mit einem vollwertigen Bild zu füllen. Fehlte es meist an der notwendigen Vertrautheit mit den Anforderungen der Bühne, an dramatischem Instinkt und Technik, so unterließ es Arnold Ott, sein temperamentvolles Theaterblut künstlerisch zu bändigen und seine ungefügen aber wuchtigen Szenen in die Sphären geistiger Bedeutung zu rücken» (Robert Faesi, *Gestaltungen und Wandlungen schweizerischer Dichtung*, 1922, Seite 55).

Cäsar von Arx hat das Erbe Arnold Otts verantwortungsbewußt weiter ausgebaut und die Gattung gehoben. In von Arx hat das Schweizervolk *den* Festspieldichter erhalten. Während früher, hauptsächlich vor und nach der Jahrhundertwende, Taten und Ereignisse aus der schweizerischen oder lokalen Geschichte von unberufenen Leuten ziemlich ungeformt und ohne verbindende Handlung szenisch nacheinander dargestellt wurden, hat Cäsar von Arx das aufreihende Bilderspiel zum bewegten Geschichts-drama umgewandelt. Er hat dem Festspiel eine Form und eine Ausdruckskraft verliehen, die vorbildlich sind. Nach ihm folgte keiner mehr — das Festspiel liegt heute wieder brach da.

Es wäre jedoch falsch, Cäsar von Arx nach seiner Ruhmestat für das schweizerische Festspiel nur als Festspiieldichter zu betrachten. Darüber hinaus knüpft er auch an andere autochthone Traditionen an. Hier ist sein Volksstück «Die Rot Schwizerin» (1917) zu nennen, das leider an theatralischen Maßlosigkeiten leidet und im sprachlichen Ausdruck nicht gerade glücklich geraten ist. Im Gegensatz zu den Kerndramen ist hier das Historische (Napoleon, Rot Schwizer) noch Hintergrund.

Ganz an die Peripherie gedrängt ist das Geschichtliche (die napoleonischen Feldzüge, Zwangsrekrutierung) im Dialektstück «Vogel friß oder stirb» (1932). Das Geschichtliche spielt nur insofern eine Rolle, als es Anlaß zu einer Reihe von humorvollen, zum Teil schwankartigen Situationen gibt. Es berührt uns nicht, wie in den Kerndramen. Der Grundcharakter der Komödie liegt im ländlichen Milieu.

In «Vogel friß oder stirb» erscheint der Dialekt. Die Mundart ist sonst nirgends zu treffen, aber mundartlicher Einschlag findet sich fast überall.

Wohl nur als Frühstufe sind die fünf Bearbeitungen «Die Comedia von den beiden Eheleuten» (1918, nach Tobias Stimmer), «Elsli Tragdenknaben» (1918, nach Niklaus Manuel), «Das Drama vom verlorenen Sohn» (1919, nach Hans Salat), «Von fünferlei Betrachtis» (1919, nach Johannes Kolros) und «Das Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus» (1919, nach dem anonymen Zürcher «Lazarus») zu betrachten. Auch diese Spiele sind bezeichnenderweise schweizerischer Herkunft. Cäsar von Arx blieb aber doch zu sehr nur dramaturgischer Bearbeiter, als daß etwas Bleibendes hätte entstehen können. Die Bearbeitungen des etwas mehr als Zwanzigjährigen sind zum Teil vortreffliche und zügige Einakter. Sie zeichnen sich durch Knappheit und Straffheit aus, sind aber doch kaum mehr als Lehrstücke.

Eine andere, viel freiere Richtung vom Zentrum aus sind die drei Stücke «Die Burleske vom Tod» (1924), «Moritat» (1928) und «Der kleine Sündenfall» (1938). Es lag in den dreißiger Jahren in der Absicht des Dramatikers, mit den beiden Stücken «Burleske vom Tod» und «Moritat» auf der Berufsbühne Fuß zu fassen. Doch beide Stücke sind in ihrer überhitzten, expressionistischen Formgebung und in der ihnen krampfhaft aufgezwungenen Komik nicht überzeugend. Die Bühnenballade «Der kleine Sündenfall» liegt schon eher in der Richtung der Kerndramen. Das Stück ist im szenischen Aufbau und in der Handlung ziemlich straff durchgeformt. Doch im Hintergrund verspürt man immer noch etwas von der Experimentierlust der «Burleske vom Tod» und der «Moritat».

Die vier geschichtlichen Kernstücke stellen eine Synthese der einheimischen Tradition und der modernen Berufsbühne dar. Cäsar von Arx besaß die Kontinuität des Schaffens, um sich in seiner Vertrautheit mit den Anforderungen der Bühne mit der Gattung der schweizerischen Historie auf dem schweizerischen Berufstheater einzubürgern.

Alle vier Geschichtsdramen wurden auf sämtlichen einheimischen Bühnen gegeben. Im Ausland — hier manifestiert sich eindrücklich die Begrenztheit der Schweizergeschichte als Dramenstoff — wurde nur der «Verrat von Novara» gegeben. Der Niklaus von Flüe-Stoff erwies sich als zu betont schweizerisch. «Land ohne Himmel» fiel dann allerdings in die Kriegszeit. Eine Aufführung dieses Stückes im Ausland kann aber kaum in Erwägung gezogen werden; der geschilderte Konflikt, der nur aus den schweizerischen Verhältnissen heraus zu verstehen ist, würde schwerlich eine verbreitete Aufnahme finden. Und die «Brüder in Christo», die gut zwei Jahre nach Kriegsende herausgekommen sind, haben bis heute noch keine außerschweizerische Aufführung erlebt, obwohl gerade Wiener Zeitungen mit deutlichem Nachdruck auf ihren hohen Wert hingewiesen haben.

Auf die handwerklichen Vorzüge dieses Geschichtszyklus' ist bereits hingewiesen worden. Das Theatralische erscheint hier aber zum Dramatischen gestempelt. Von Arx setzte den Hauptakzent auf die strenge Konzentration der Form, die Geschlossenheit der Figuren, die Sparsamkeit der Mittel und die konzentrierte Ballung des Konfliktes. Gelegenheit zum Überlegen, Erwägen, zum Besinnlichen wird kaum geboten. Das Dichterische muß durch dieses ungeheure Tempo in den Hintergrund gedrängt werden.

Von hier aus suchte Cäsar von Arx zum allgemeinen modernen Theater mit seinen vielfältigen Formen und seinem heterogenen Geist durchzustößen. Erst nach Vorschulung, aber bereits vor erreichter Meisterschaft anerkannte ihn die Berufsbühne mit der «Geschichte vom General Johann August Suter» (1929). Der Stoff gehört immer noch zum autochthonen Erlebnis. Er ist schweizerisch, aber auch historisch zurückliegend. Wie die meisten, ist auch dieser Stoff übernommen, nicht erfunden (vgl. Einleitung zu «General Suter»). Der Suter-Stoff ist vielleicht der glücklichste Griff von Arx'. — «General Suter» ist episches Theater. Die lockere Bilderbogentechnik entspricht nicht von Arx' eigenster Art, seine Stärke sind die straff durchgeformten, festgefügt und eng ineinanderverzahnten Schauspiele vom Typus der Geschichtsdramen.

«General Suter» eroberte von Arx auch das Ausland. Mit «Opernball 13» (1930), «Dreikampf» (1936) und «Romanze in Plüsch» (1940)

suchte Cäsar von Arx nach bereits erreichter Meisterschaft weiter Fuß auf der deutschen und europäischen Bühne zu fassen. Daher greift er im Stofflichen nach dem Gegenwärtigen, Außerschweizerischen. Im «Opernball 13» und «Dreikampf» herrschen wieder die Geschichtsmächte, jetzt aber die aktuellen.

Die «Romanze in Plüsch» (1940) ist der weiteste Ausläufer vom Zentrum aus. Das Stück geht in Form und Gehalt in der Richtung des artistischen Großstadttheaters. Bezeichnend ist hier die geistige Mitarbeit Georg Kaisers, des «vielleicht größten Dramen-Architekten seit Calderon» (Cäsar von Arx im Vorwort zur Ausgabe der «Griechischen Dramen» von Georg Kaiser, 1948). Die beinahe turbulente Gestaltungskraft Kaisers schimmert durch die virtuose Technik der «Romanze in Plüsch» hindurch. Sie ist fast ein Vexierspiel, das den Zuschauer und Leser in einer erregenden Spannung gefangen hält.

\*

Stofflich bringt Cäsar von Arx keine sozialen Probleme. In der Schweiz ist es in der Tat fast nur Jakob Bühner, der wirtschafts- und sozialpolitischen Themen unermüdlich und konsequent, in sozusagen allen seinen Werken, auf der Bühne Ausdruck verleiht; manchmal allerdings verkrampft, bis zur Preisgabe des Dichterischen. Cäsar von Arx verlangt zwar selber im «Bekenntnis zum Theater», daß alle Probleme, «seien sie politischer, wirtschaftlicher oder philosophischer Natur» auf der Bühne schaubar gemacht werden müssen «in ihrer Wirkung auf den Menschen, der mit ihnen ringt, an ihnen leidet, sie löst oder an ihrer Unlösbarkeit zerschellt». Solche Probleme werden hie und da am Rande gestreift. Im «Dreikampf» zum Beispiel ist das politische Problem Ausgangspunkt. Es kommt aber nicht zu der ihm gebührenden Entfaltung, denn von Arx interessierten im Grunde diese Probleme nicht. So ist er kein Zeitkritiker wie sein Freund Georg Kaiser oder im höchsten Maße G. B. Shaw.

In Cäsar von Arx' Werken findet man auch keine psychologischen oder psychoanalytischen Probleme, trotzdem ja Freud zur Zeit seines Schaffens die Literatur entscheidend beeinflusste. Aber auch metaphysische Probleme fehlen bei von Arx in auffälligem Maße, obwohl sie doch seinen Stoffen inhärent wären, beispielsweise in den geschichtlichen Dramen.

Die Sprache hat wirkliche dramatische Elemente. Von Arx bringt aber keine Nüancen und Finessen hinein, sondern stilisiert die Sprache auf Schlagkraft hin. Die vielen, fast sentenzenhaften Bilder — Beispiele

sind bei einzelnen Werken angeführt — sind frisch und voller Natürlichkeit. Cäsar von Arx' Sprache ist am Volksgut, am Volksglauben und an einer gesunden Überlieferung geschult.

\*

In der Schweiz gibt es zwei Formen des Bühnenlebens: die Stadttheater und die Laientheater. — Die Stadttheater «sind oder waren bis vor kurzem nichts anderes als gute oder weniger gute, zufällig geographisch in der Schweiz gelegene deutsche Provinzbühnen» (Werner Johannes Guggenheim, *Schweizerische Theaterfragen*, 1931). Sie bestehen in der Schweiz erst seit etwas mehr als 100 Jahren. Das Laientheater hingegen ist organisch aus der im Volk von alters her verwurzelten Spielfreude heraus gewachsen. Es ist die eigentliche Spielüberlieferung der Schweiz. Im Laientheater steht, im Gegensatz zum Stadttheater, das Autochthone im Vordergrund.

Wohl gibt es einzelne Dramatiker, welche nur die alte Tradition pflegen (Arnold Ott, Otto von Greyerz), andere, welche die neue bevorzugen (Joseph Viktor Widmann, Konrad Falke). Bei Cäsar von Arx kann man beide Richtungen feststellen, in der Erneuerung alter Spiele und den Festspielen einerseits, in den modernen Schauspielen andererseits. Er erstrebte und erreichte aber, hauptsächlich mit seinen vier geschichtlichen Kerndramen, eine glückliche und fruchtbare Verbindung von altem und neuem Bühnenleben.

Auf das deutsche Drama im allgemeinen hat Cäsar von Arx weniger nachhaltig eingewirkt. Das liegt an der bereits geschilderten schweizerischen Begrenztheit im Stofflichen wie im Gedanklichen. Von Arx ist aber trotzdem einer der ersten Schweizer Bühnenschriftsteller, der in Deutschland zu großen Erfolgen kam.

Cäsar von Arx wird in der Geschichte des Dramas und des Theaters immer einen wichtigen und ehrenvollen Platz behaupten. Für seine Standhaftigkeit, seinen Willen zum Werk und den Glauben an seine Berufung gilt das Wort, das er Erni Turmann im «Verrat von Novara» in den Mund gelegt hat: «Ich geh nicht ab dem Hof, sie tragen mich denn hinaus — die Füße voran!»

## Anmerkungen

- 1) Aus einer Gedenkrede auf Cäsar von Arx von Walter Lesch.
- 2) Aus: Eidgenössisches Schützenfest, Jahrhundertfeier, Aarau 1924, Schlußbericht und Generalrechnung.
- 3) Hugo Marti (1893—1937), Redaktor am Berner «Bund», ein «ästhetisch empfindlicher Künstler von Geist und Geschmack» (Zäch, Dichtung der deutschen Schweiz, 193).
- 4) Aus dem Tagebuch von Gertrud von Arx. Frau von Arx führte das Tagebuch in den Jahren 1938/39, 1943 und 1944/46. Die Aufzeichnungen sind fast restlos Aussprüchen ihres Mannes gewidmet, die sie unmittelbar nach den Spaziergängen oder nach den gewohnten Arbeitspausen nachts zehn Uhr wortgetreu festgehalten hat. — Die daraus zitierten Stellen sind mit dem Vermerk «Tagebuch» bezeichnet.
- 5) Gemeint ist Gottlieb Heinrich Heer.
- 6) Aus einer Vorlesung im Rotary Club Solothurn am 17. Dezember 1945 (Nachlaß Cäsar von Arx).
- 7) Aus der Rede von Melchior Dürst bei der Cäsar von Arx-Erinnerungsfeier in Glarus.
- 8) National-Zeitung, 18. Dezember 1919.
- 9) Carl Albrecht Bernoulli: Die Bundesburg. Festspiel zur Schweizerischen Landesausstellung 1914 in Bern. Musik von Karl Heinrich David.
- 10) Aus dem Schlußbericht des Eidg. Schützenfestes Aarau, Seite 167: «Die vorgesehene Maximalspieldauer von 1½ Stunden verlangte eine Kürzung des Textes, die denn auch der Verfasser vornahm. Mit Rücksicht auf religiöse Empfindsamkeit fiel zunächst die Reformationsszene weg, ebenso wurden einige Stellen gestrichen, welche die föderalistischen Anschauungen mancher Schweizer hätte verletzen können.»
- 11) Oskar Eberle, Wege zum Schweizerischen Theater, Seite 200.
- 12) Aus einer Vorlesung im Rotary Club Solothurn am 17. Dezember 1945 (Nachlaß Cäsar von Arx).
- 13) Vgl. dazu Gotthelf, Michels Brautschau: «Die Schweiz mußte Napoleon laut Vertrag vier Regimenter oder sechzehntausend Mann stellen und vollzählig erhalten. Napoleon verbrauchte rasch seine Soldaten, plagte daher seine sogenannten Verbündeten beständig mit Befehlen zur Ergänzung. Nun war die Freiwilligkeit nicht mehr so groß, seitdem man vernahm, wie heiß es in Spanien zugehe, und wie kalt es in Rußland sei. Die Werbung ging daher sehr schläfrig, und die Regierungen mußten zu allerlei künstlichen Mitteln die Zuflucht nehmen ... Es geschah aber auch, daß man Bursche, welche wegen Schlägereien oder anderm Frevel ins Zuchthaus oder in die Verbannung sollten, nach Frankreich spedierte.»
- 14) Unterrock.
- 15) Eydtkühnen war damals eine Stadt in Ostpreußen an der russischen Grenze.

- <sup>16)</sup> J. A. Sutter in einem Brief (Mai 1880) an einen Freund; vgl. Ernst Jenny: General Johann August Sutter gibt Aufschluß über seine Lebensumstände (Sonntagsblatt der «Basler Nachrichten», 18. Mai 1930).
- <sup>17)</sup> Nach Stefan Zweig hat sich Suters Sohn, «von den Banditen bedrängt», selber erschossen.
- <sup>18)</sup> Landvogt.
- <sup>19)</sup> In einem Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 (Büchners Werke, Janus-Bibliothek, Seite 246).
- <sup>20)</sup> Der Brahmane Ramakrishna lebte von 1836—1886. Er gehört zu den großen orientalischen Lehrern, in deren Leben kein Raum für Schreiben und Niederschrift war. Er handhabte sich selbst und sein Dasein als ein Werkzeug, das allein der unmittelbaren Erschließung der Wahrheit und ihrer Verwirklichung diene. Den größten Teil seines Lebens verbrachte er so als Mönch und Priester im Tempel der Göttin Kali in Dakshineswar am Ganges (Indien). — Vgl. Worte des Ramakrishna, herausgg. von Emma von Pelet, Zürich/Leipzig, 1930.
- <sup>21)</sup> Das vom Dichter aufgestellte Verzeichnis umfaßt folgende Werke:
1. Karl Meyer: Über die Einwirkung des Gotthardpasses auf die Anfänge der Eidgenossenschaft.
  2. R. Laur-Belart: Studien zur Eröffnungsgeschichte des Gotthardpasses.
  3. Aloys Schulte: Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien.
  4. Karl Meyer: Zum Freiheitsbrief König Heinrichs für die Gemeinde Uri.
  5. Georg von Wyß: Das Reiseland Uri.
  6. H. Breßlau: Das älteste Bündnis der schweizerischen Urkantone.
  7. Hermann Wartmann: Die königlichen Freibriefe für Uri, Schwyz und Unterwalden.
  8. Rob. Durrer: Die ersten Freiheitskämpfe der Urschweiz.
  9. W. Oechsli: Die Anfänge der schweizerischen Eidgenossenschaft.
  10. Ernst Kantorowicz: Kaiser Friedrich II.
  11. Gregorovius: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter.
  12. Paul Wiesler: Der Antichrist.
  13. C. Englert-Faye: Vom Mythos zur Idee der Schweiz.
  14. Maria Kramer: Der Reichsgedanke des staufischen Kaiserhauses.
  15. Wolfram von den Steinen: Das Kaisertum Friedrichs II. nach den Anschauungen seiner Staatsbriefe.
- <sup>22)</sup> Aus einem Vortrag für die Literarische Gesellschaft Biel (10. Dezember 1945).

## Anhang

# Bibliographie

---

### Die Werke Cäsar von Arx'

Die Werke sind in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung aufgeführt. Die Angaben in Klammern bedeuten Ort und Jahr des Erscheinens der betreffenden Buchausgabe. Wo diese Angaben fehlen, handelt es sich um ein Werk, das entweder nicht im Druck erschienen oder Szenarium geblieben ist.

#### *Laupen*

Ein Bühnenspiel aus der Schweizer Geschichte  
geschrieben 1912 (Basel 1912)

#### *Die Rot Schwizerin*

Volksstück in fünf Akten  
geschrieben 1917 (Leipzig 1921)

#### *Elsli Tragdenknaben*

Fastnachtsspiel nach Niklaus Manuel  
geschrieben 1918

#### *Die Comedia von den beiden Eheleuten*

Fastnachtsspiel nach Tobias Stimmer  
geschrieben 1918

#### *Das Drama vom verlorenen Sohn*

Legendenspiel nach Hans Salat  
geschrieben 1919 (Glarus 1934)

#### *Das Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus*

Legendenspiel nach dem anonymen Zürcher «Lazarus»  
geschrieben 1919

*Von fünferlei Betrachtnis*

Totentanz-Spiel nach Johannes Kolros

geschrieben 1919 (Glarus 1934)

*Festspiel zur Gründungsfeier der Schützengesellschaft der Stadt Solothurn*

1520—1922

geschrieben 1922 (Solothurn 1922)

*Die Schweizer*

Festspiel zum Eidgenössischen Schützenfest 1924 in Aarau

geschrieben 1923/24 (Aarau 1924)

*Die Burleske vom Tod*

Ein Mimus

geschrieben 1924

*Das Berner Oberland-Spiel*

Festspiel für die Hirtenspiele in Unspunnen (Interlaken)

geschrieben 1925

*Die Brücke*

Festspiel für das Aargauische Kantonalschützenfest 1927 in Brugg

geschrieben 1927 (Brugg 1927)

*Schweizer Festspiel*

Festspiel für das Eidgenössische Turnfest 1928 in Luzern

geschrieben 1928 (Luzern 1928)

*Moritat*

Ein Lust-Mord-Spiel in sechs Bildern

geschrieben 1928

*Die Geschichte vom General Johann August Suter*

Schauspiel in zwei Teilen

geschrieben 1928/29 (München 1929)

*Opernball 13 (Spionage)*

Schauspiel in drei Akten

geschrieben 1930 (Zürich 1930)

*Manchermann*

Szenarium nach Jakob Bidermanns Tragödie «Cenodoxus»

geschrieben 1932

*Vogel friß oder stirb*

Dialektkomödie in drei Akten  
geschrieben 1932 (Aarau 1932)

«1882—1932»

Hörspiel zum fünfzigjährigen Jubiläum der Gotthardbahn  
geschrieben 1932 (Bern 1932)

*Der Verrat von Novara*

Schauspiel in drei Akten  
geschrieben 1933 (Zürich 1934)

*Der heilige Held*

Schauspiel in fünf Akten  
geschrieben 1935/36 (Zürich 1936)

*Dreikampf*

Schauspiel in drei Akten  
geschrieben 1936 (Basel 1937)

*Das Selzacher Passionsspiel*

Szenarium  
geschrieben 1937/38

*Der kleine Sündenfall*

Schauspiel in drei Akten  
geschrieben 1938 (Aarau 1939)

*Das Laupen-Spiel*

Szenarium zu einem Festspiel zur 600-Jahrfeier der Schlacht bei  
Laupen  
geschrieben 1938/39

*Romanze in Plüsch*

Schauspiel in vier Akten  
geschrieben 1940 (Elgg 1941)

*Das Bundesfeierspiel 1941*

Festspiel zum 650jährigen Jubiläum des Bestehens der Schweizerischen  
Eidgenossenschaft  
geschrieben 1940/41 (Schwyz 1941)

*Land ohne Himmel*

Schauspiel in drei Akten  
geschrieben 1942/43 (Aarau 1943)

*Pestalozzi*

Entwurf zu einem Pestalozzifilm  
geschrieben 1944

*Brüder in Christo*

Schauspiel in drei Akten  
geschrieben 1944/46 (Zürich 1947)

*Die Dornacher Schlachtfeier 1949*

Solothurner Gedenkspiel und Festakt zur Enthüllung des Schlachtdenkmal in Dornach  
geschrieben 1948/49 (Solothurn 1949)

## Literaturverzeichnis

Das Literaturverzeichnis enthält die wichtigsten Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze zu einzelnen Werken Cäsar von Arx', Publikationen und Aufsätze über Cäsar von Arx (Literatur über Cäsar von Arx) und Werke über schweizerische Literatur und schweizerisches Theater (Allgemeine Literatur).

*1. Die wichtigsten Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze  
zu einzelnen Werken von Cäsar von Arx*

*a) Laufen*

Berner Tagblatt, 2. Juli 1914

*b) Das Bundesfeierspiel 1941*

Die Tat, Zürich, Nr. 193, 1941

*c) Die Dornacher Schlachtfeier 1949*

Schweizerische Theaterzeitung, September 1949

*d) Der kleine Sündenfall*

Neue Zürcher Zeitung, 1. Oktober 1938

Tages-Anzeiger, Zürich, 1. Oktober 1938  
Der Bund, Bern, 20. Januar 1939

e) *Vogel friß oder stirb*

Der Bund, Bern, 21. Oktober 1931

f) *Opernball 13 (Spionage)*

Neue Zürcher Zeitung, 13. März 1931

Der Gral, München, August 1931

g) *Dreikampf*

Basler Nachrichten, 3. Februar 1938

Der Bund, Bern, 4. Februar 1938

Neue Zürcher Nachrichten, 4. Februar 1938

h) *Romanze in Plüsch*

Programmheft des Schauspielhauses Zürich, 1941

Neue Zürcher Zeitung, 3. März 1941

Neue Zürcher Nachrichten, 3. März 1941

Die Tat, Zürich, 4. März 1941

National-Zeitung, Basel, März 1941

i) *Die Rot Schwizerin*

Solothurner Wochenblatt, 14. Januar 1922

Neues Wiener Tagblatt, 5. Februar 1931

k) *Die Geschichte vom General Johann August Suter*

Tages-Anzeiger, Zürich, 14. Januar 1930

Der Bund, Bern, 1. Dezember 1929

l) *Der Verrat von Novara*

Neue Zürcher Nachrichten, 6. Januar 1934

Neue Zürcher Zeitung, 8. Januar 1934

Neues Wiener Tagblatt, 27. April 1934

Der Wiener Tag, 27. April 1934

m) *Der heilige Held*

Neue Zürcher Zeitung, 6. März 1936

Tages-Anzeiger, Zürich, 7. März 1936

Frankfurter Zeitung, 14. März 1936

Schweizer Schule, Oktober 1941

n) *Land ohne Himmel*

Neue Zürcher Zeitung, 14. Februar 1944

Tages-Anzeiger, Zürich, 14. Februar 1944

Neue Zürcher Nachrichten, 15./16. Februar 1944

Die Tat, Zürich, 16. Februar 1944

o) *Brüder in Christo*

Die Tat, Zürich, 19. Februar 1947

Die Furche, Wien, 28. Juni 1947

Programmheft des Zürcher Schauspielhauses, 1947

2. *Literatur über Cäsar von Arx*

*Dürst, Melchior*, Cäsar von Arx, das Volkstheater und Land ohne Himmel. Beiträge für das schweizerische Volkstheater, Nr. 10, 1945.

*Hansen, Max*, Im Gedenken an Cäsar von Arx. In: Schweizerische Theaterzeitung, Oktober 1949.

*Kägi, Hans*, Cäsar von Arx. Ein Schweizer Dramatiker. Zürich, 1945.

*Kamber, August*, Cäsar von Arx. In: Du, 1949.

— Cäsar von Arx im Spiegel seiner Frau. In: Oltner Neujaarsblätter, 1952.

*Anonymus*, Cäsar von Arx. In: Schweizerische Theaterzeitung, August, 1949.

3. *Allgemeine Literatur*

*Combe, Eduard*, Festspiele. In: Die Schweiz die singt. Zürich.

*Eberle, Oskar*, Wege zum schweizerischen Theater. XIII. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Elgg, 1943.

*Faesi, Robert*, Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung. Wien, 1922.

— Dichtung und Geschichte. 108. Neujaarsblatt zum Besten des Waisenhauses. Zürich, 1945.

*Greyerz, Otto von*, Die Mundartdichtung der deutschen Schweiz. Leipzig, 1924.

*Guggenheim, Werner J.*, Schweizerische Theaterfragen. Separatabdruck aus der Zeitschrift «Der Geistesarbeiter», 1931.

— Das schweizerische Drama. Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Verbandes «Schweizerwoche», 1934.

*Hodel, Robert Julian*, Vaterländisches Volkstheater und Festspiele in der Schweiz. Bern, 1907.

*Lang, Paul*, Bühne und Drama der deutschen Schweiz im XIX. und beginnenden XX. Jahrhundert. Zürich, 1924.

— Zeitgenössische Schweizer Dramatiker. Bern, 1926.

— Das Schweizer Drama 1914—1944. XIV. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur. Elgg, 1944.

*Marti, Hugo*, Schweizer Theater. Sonderabdruck aus dem «Kleinen Bund», 1935.

*Müller, Eugen*, Schweizer Theater-Geschichte. Ein Beitrag zur Schweizer Kulturgeschichte. Zürich, 1944.

*Müller, Fritz*, Wilhelm Tell im Spiegel der modernen Dichtung. Zürich, 1950.

*Zäch, Alfred*, Die Dichtung der deutschen Schweiz. Zürich, 1951.

## Nachwort

Zu großem Dank bin ich Herrn August *Kamber* in Niedererlinzbach (Kt. Solothurn) verpflichtet. Er hat mir aus dem von ihm verwalteten Nachlaß von Cäsar von Arx umfangreiches Material zur Verfügung gestellt: Manuskripte und Abschriften unveröffentlicher Werke, Briefe, Vorträge, Zeitungskritiken und verschiedene andere Quellen, darunter das Tagebuch von Frau Gertrud von Arx. Auch im Gespräch hat mir der Freund des Dichters aus seinen Erfahrungen und Erlebnissen Aufschlußreiches mitgeteilt. Ihm spreche ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aus.

Schließlich bleibt mir noch die angenehme Pflicht, meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Robert *Faesi*, für sein stetes Wohlwollen meinen ergebensten Dank auszusprechen.

*Ernst Prodolliet*



## Curriculum vitae

Ich, Ernst Prodolliet von Yens (Waadt), wurde am 9. Oktober 1925 in Münsterlingen (Thurgau) geboren. Die Primarschule besuchte ich in Zofingen, das Gymnasium am Kollegium St. Fidelis in Stans, von wo ich im Frühling 1946 mit der Eidgenössischen Maturitätsprüfung (Typus A) abging. Im Herbst des gleichen Jahres ließ ich mich an der Zürcher Universität als Student der Philosophischen Fakultät I immatrikulieren. Nach zwei Semestern germanistischen Studiums ging ich an die Universität Aberdeen (Schottland), wo ich besonders englische Sprache und Literatur belegte. Im Winter 1948/49 war ich ein Semester in Basel bei den Herren Proff. Friedrich Ranke (†), Walter Muschg, Henry Lüdeke und Karl Jost. Im Sommer 1949 kehrte ich nach Zürich zurück. Als engeres Studium wählte ich Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Proff. Robert Faesi, Emil Staiger, Rudolf Hotzenköcherle und Max Wehrli), Geschichte der englischen Literatur (Prof. Heinrich Straumann) und Journalistik (Prof. Karl Weber und Dr. Siegfried Frey). Im Februar 1953 bestand ich die Doktor-Promotion.



